SIMONE DE BEAUVOIR

Fragmentos existencialistas y otros textos

en negativo ediciones

Fragmentos existencialistas y otros textos

Simone de Beauvoir

Se nos ha encargado hacer lo negativo;
lo positivo ya nos ha sido dado
Franz Kafka

ennegativo ediciones *es un proyecto editorial nacido en Medellín (Colombia) en el año 2018 con la intención de contribuir a la propagación de la cultura. Con un enfoque marcadamente político, pretende convertirse en referente de pensamiento crítico en la ciudadanía y el país.*

La negatividad que nos nombra no es al azar. Ella indica el posicionamiento de nuestra actividad en medio de las condiciones hostiles del mundo capitalista, pues abiertamente negamos las lógicas opresivas en que éste se desarrolla. Desde ennegativo rechazamos cualquier juicio justificatorio que reproduzca los modos malogrados de existencia promovidos por esta sociedad, rechazo que llevamos a cabo desde la lucha que conocemos: la de las palabras.

Entre nuestros intereses editoriales se encuentra la traducción de obras inéditas en español, la reedición de obras que han dejado de publicarse y que son consideradas fundamentales, así como la publicación de nuevos textos con enfoque crítico y divulgativo. Además de la publicación de obras impresas, en la editorial hemos concebido, como estímulo a los lectores, una plataforma virtual que cuenta con textos para descarga sin ninguna restricción, contribuyendo así a la difusión de la cultura libre. Consecuentes con este espíritu, los textos impresos de ennegativo se ofrecen al público a un bajo costo y sin restricciones de reproducción, siempre y cuando ésta se haga con fines formativos y no lucrativos.

Si usted desea presentar una contribución en la línea de traducción, reedición o divulgación puede enviar su solicitud al correo electrónico de la editorial ennegativoediciones@gmail.com, describiendo el tipo de contribución que desea realizar. El comité editorial juzgará, a partir de criterios epistemológicos, éticos y políticos, la pertinencia de la publicación de la obra. Si usted desea información sobre estos criterios u otros asuntos relativos a las publicaciones, adquirir ejemplares publicados o apoyar materialmente el funcionamiento de la editorial, puede comunicarse a través del mismo correo.

Fragmentos existencialistas y otros textos

Simone de Beauvoir

Traducción
Leandro Sánchez Marín

enegativo ediciones

Beauvoir, Simone
Fragmentos existencialistas y otros textos
Traducción: Leandro Sánchez Marín
Diseño de portada: Melissa Hincapié Ochoa
ennegativo ediciones
ennegativoediciones@gmail.com
Medellín, 2019
ISBN: 978-958-48-7585-3

Índice

Prólogo por Leandro Sánchez Marín……..……..……..…….9

Jean-Paul Sartre…….…….....27

¿Qué es el existencialismo?…….…….…...35

Teatro existencialista…….…...41

Una existencialista mira a los estadounidenses……63

Una sonrisa como el tétano.…….……..……77

La novela y el teatro..……..……79

Un renacimiento americano en Francia……...……..85

Una historia que me conté…….…..…..…….…91

Mi experiencia como escritora…….….....……...99

Barba Azul y otros cuentos de hadas….…..…..……..125

Sobre James Joyce……..…..…..……..……...129

Amélie……...…..……..……...135

Prólogo

Simone de Beauvoir y el existencialismo como modelo de la crítica

La facultad de abstracción suele ejercerse arbitrariamente, nos dice Julio Cortázar en uno de sus relatos. Allí la concentración unilateral es tan extrema que un hombre termina borrando todo el contexto mientras sólo ve un botón o desnuda a una mujer con la mirada, mientras ella habla, sin atender en absoluto a sus planteamientos[1]. Esto es lo que propicia la abstracción en su grado más peligroso: elimina todos los elementos del conjunto menos uno; y éste, que permanece, termina transformándose en la verdad del todo. Si bien la abstracción, como forma del entendimiento, presta enormes servicios al conocimiento, pues permite dividir las cosas, clasificarlas de acuerdo con un orden y delimitar conceptos, todo ello suele ser vano si no se expone el sentido del conjunto constituido por todos los elementos separados, clasificados, ordenados, etc. Esta es una de las formas germinales de la ideología. Precisar la verdad sin dar cuenta de la totalidad siempre resulta ser un problema para quien desea pensar más allá de lo evidente. Detener el conocimiento en uno de sus momentos parciales y establecer allí la verdad de cualquier asunto expresa la falsedad de un análisis que no tiene en cuenta el

[1] *Cfr.* CORTÁZAR, Julio. "Posibilidades de la abstracción" en: *Cuentos completos 2*. Bogotá: Alfaguara, 2013.

desarrollo del problema, evitando su dimensión histórica y contingente. Establecer leyes herméticas suele acarrear los problemas más tremendos respecto de la capacidad humana de pensar. Las formulaciones sistemáticas que elaboran verdades universales y respuestas definitivas a problemas complejos son el terreno sobre el cual las formas ideológicas más acabadas ejercen su dominio: una religión, una moral rígida, una forma política única, una concepción del ser humano limitada, lo bueno, lo malo, lo falso, lo verdadero, lo correcto, lo incorrecto; todo ello plantea un problema central: el olvido de la existencia humana como campo abierto, contingente, problemático y en constante devenir.

Una de las primeras respuestas a este problema en la modernidad es la de Søren Kierkegaard. Para él, la pérdida de la subjetividad, que va de la mano con el auge de la objetividad científica, manifiesta una reducción de la existencia humana a un mero dato. El ser humano como objeto de la ética, de la política y de la religión, debe ser responsable, debe ser obediente y debe ser creyente. Las situaciones en las cuales el ser humano no corresponde con esta normatividad se prestan para que sea cuestionado en su humanidad, relegado al lugar de cosa, de inhumanidad. Aquí, la ideología encuentra su más excelsa representación: el debilitamiento de la diferencia hasta su desaparición es el objetivo principal de su lógica opresiva. Fenómenos como el antisemitismo, el racismo, la misoginia, la homofobia, la xenofobia, etc., son ejemplos decisivos de ello. El pensamiento, en su afán de capturar lógicamente el sentido de la existencia, sigue una vía que no es capaz de sopesar frente a la forma concreta en que se realiza la misma lógica en medio de una estructura social de opresión. Los intentos de establecer la ética geométricamente o explicar la razón

humana mediante la geometría, avanzan con pie firme en medio de un contexto político que también deriva con exactitud las normas a las que debe acogerse todo aquel que quiera pertenecer a una comunidad de seres humanos organizada de forma racional.

La unidad entre lógica y pensamiento se fundamenta en la posibilidad de medir con precisión, con certeza y evidencia, la forma de conocer y la forma de existir. En una carta a Regine Olsen, Kierkegaard expresa una de sus preocupaciones más recurrentes respecto de ello:

> Cuánto favorece a un rostro una mirada expresiva, cuánto encanto posee la mirada que capta cada signo. Es como si uno leyera con los ojos lo que el otro escribe con los párpados. Sin embargo, la vista tiene sus límites y la escritura de las pupilas no se puede leer a distancia, sólo se la comprende de cerca. Pero qué rápido es el pensamiento cuando, tal como la flecha disparada por el arco tendido, se balanza con toda la fuerza del alma al cuerpo, y cómo alcanza con seguridad su objeto, se apodera de él y lo conserva de modo que nada pueda arrebatárselo[2].

En la vivacidad del rostro y la mirada, Kierkegaard encuentra la posibilidad de captar signos, de interpretar sentidos, de expresar malentendidos, de comunicar lo que el otro debe "leer" y en su lectura también interpretar. Los límites de la visión invitan a acercarse a su objeto, pero no a la manera del pensamiento veloz que aprisiona esa misma mirada interrumpiendo las posibilidades de la irradiación de sentidos. Un pensamiento que *asegura, apodera y conserva* lo que a través de sus definiciones también es-

[2] KIERKEGAARD, Søren. *Cartas del noviazgo*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1979, p. 60.

tanca. Así un rostro es el objeto predilecto *sólo* de la fisonomía, un cuerpo *sólo* de la anatomía, una conducta *sólo* de la ley, etc., algo que a todas claras abandona la existencia humana como el espacio de la imprecisión y trata de esquematizarla toda a través de diversas ciencias que dan cuenta de ella de forma exacta. Tomaremos una pseudociencia del siglo XIX para ilustrar lo que hasta ahora hemos dicho: la criminología positivista de Cesare Lombroso. Este italiano consideraba como natural el carácter maléfico de un criminal, desde su aspecto físico hasta sus costumbres podía establecer, supuestamente, qué y quién era un criminal. La existencia de un criminal, entonces, estaba sustentada por las descripciones positivas que de él se podían dar. Para Lombroso el criminal es un criminal por naturaleza:

> El amor del mal por el mal, verdadero carácter del criminal de nacimiento, y muy particularmente en los crímenes de sangre, no puede ser observado en él durante su infancia y su juventud. Él no fue, hasta esta época, más que un desertor y un ladronzuelo[3].

La detestable expresión "criminal de nacimiento" revela el prejuicio que fundamenta esta criminología. La demostración de este carácter es una abstracción. Las descripciones ópticas respecto de un criminal, para Lombroso, son suficientes para dar cuenta de la totalidad del fenómeno, ni siquiera se abre la posibilidad para una indagación sobre las verdaderas causas del crimen.

Lo que aparece como verdad objetiva es sólo una manifestación de la percepción mezclada con prejuicios subjetivos y arbitrariedades del propio carácter. Y el prejuicio se

[3] LOMBROSO, Cesare. *Los criminales*. Barcelona: Centro Editorial Presa, 1909, p. 60.

extiende también a otros dominios. Respecto de la figura de la prostituta, nos dice Lombroso:

> Apetece las comidas suculentas, las golosinas, la amistad de otras como ella, las fruslerías y está ávida de emociones y placeres. Precisa del vino al comer. No desea más que una linda *toilette*, distraer con algo las tardes, y una baraja de naipes con que consultar su suerte futura. No quiere sino holgar, porque ella es perezosa por excelencia y aborrece el trabajo[4].

La apresurada identificación de la prostituta con la holgazanería, el hedonismo y la desidia, deja por fuera las consideraciones económicas que son inminentes frente al fenómeno, deja de lado además que la prostituta ha hecho parte de la estructura de una sociedad con condiciones patriarcales y que la necesidad de su existencia se debe, entre otras cosas, al capricho de los hombres y no a una elección propia. Además, Lombroso sugiere que lo que hace la prostituta no es un trabajo, algo que ciertamente es deficiente, pues la remuneración, como mediación entre la prostituta y su cliente, la ubica en el mismo rango que cualquier trabajador asalariado. Y ¿qué es trabajo para la modernidad sino trabajo asalariado? De otra parte, Lombroso también indaga por la especificidad de la ladrona, afirma que ésta no es atractiva y que suele ser una mujer desprevenida: "La ladrona descuida con grande frecuencia su exterior, no siendo coqueta, ni glotona, e importándosele un bledo sus estancias en la cárcel"[5]. Otra vez en lugar de una verdad lo que se manifiesta aquí es un prejuicio, para Lombroso no puede haber ladronas coquetas, lo que abiertamente refuerza la ideología que fomenta su doctrina. Los prejuicios de Lombroso no paran allí y podríamos seguir

[4] *Ibid.*, p. 28.
[5] *Ibid.*

largamente exponiendo sus excesos, no obstante, lo que nos interesa con ello es señalar la forma en que opera la abstracción. Estos planteamientos, entre otros, han servido para solidificar creencias y prejuicios sobre el carácter natural de algunos seres. Respecto de ello Frantz Fanon hacía notar que toda la construcción que sobre los negros se ha establecido no corresponde a una esencia de ellos, sino a las proyecciones que los demás elaboran a partir de una *supuesta diferencia esencial* que les permite hacerlo: su color de piel. Para Fanon, la identificación del negro con la oscuridad y el mal en contraposición a la luz, la virtud y la verdad que serían características de los hombres blancos, hace parte de un proceso cultural que ha establecido que la naturaleza dispone con sabiduría todo lo que es bueno y lo que es malo y debe ser rechazado, para Fanon "eso que se llama el alma negra es una construcción del blanco"[6], no una característica que lo define merced a una interioridad que guarda maldad. En medio de la exposición que hace Fanon del racismo aparece una pista para entender cómo funciona la ideología mediante la abstracción: "No se puede estudiar una parte y pretender que se conoce el todo"[7]. Así, la abstracción siempre es conocimiento de una parte y falsedad en tanto no da cuenta del todo.

En G. W. F. Hegel encontramos una exposición de la abstracción que también denuncia su lógica arbitraria. Nuevamente con la figura del criminal, Hegel elabora en forma panfletaria una crítica del pensamiento abstracto. Para el sentido común, un criminal no puede ser otra cosa

[6] FANON, Frantz. *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Ediciones Akal, 2009, p. 46.
[7] FANON, Frantz. *Por la revolución africana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965, p. 49.

más allá de eso, no puede sino representar y ser la encarnación más viva de la maldad. La única definición que se ajusta a él es la de "criminal de nacimiento", como creía Lombroso. Pero, para Hegel, un criminal es mucho más que lo que su apariencia supone, puede ser un hombre bello, puede ser un padre de familia, resultado de condiciones sociales adversas, etc., y lo que quiere hacer notar con ello es que lo propio de la abstracción es congelar momentos y hacerlos verdad, mientras que la verdad es siempre un desarrollo, un proceso de conjunto que no remite a momentos particulares, sino que se comprende sólo en su universalidad. La algarabía de la gente mientras el criminal, que describe Hegel, es conducido al patíbulo, representa una forma de pensar del sentido común que no encuentra en él otra dimensión que no sea la de criminal, no obstante, Hegel también dice que:

> De una manera muy distinta oí alguna vez a una mujer de edad, común y corriente, una enfermera, matar la abstracción del asesino y elevarlo nuevamente a una vida con honor. La cabeza decapitada había sido colocada sobre el patíbulo bajo la luz del sol. ¡De qué manera tan bella, decía ella, el sol de la gracia de Dios resplandece sobre su cabeza! —No eres digno de que el sol brille sobre tu cabeza, se le dice al pícaro con quien se está enojado—. Aquella mujer vio que los rayos del sol iluminaban la cabeza del asesino y que, por lo tanto, todavía era digno de ello. Lo elevó del castigo del patíbulo hacia la gracia soleada de Dios, y no llevó a cabo la reconciliación mediante violetas y una vanidad sentimental, sino que lo vio, bajo la luz del sol, acogido por la gracia[8].

En este último pasaje, las posibilidades que se abren respecto de la unidad fija e inmodificable que promulga el

[8] HEGEL. Georg Wilhelm Friedrich. "¿Quién piensa abstractamente?" en: *Ideas y Valores 133*. Bogotá: Universidad Nacional, 2007, p. 155.

pensamiento abstracto, pertenecen a la complejidad que comporta la existencia humana. Esto muestra cómo el crimen no es sólo un momento de su verdad, sino que puede entrar en relación con su contrario: la gracia.

Para Simone de Beauvoir, la cuestión del pensamiento abstracto no es ajena. Su insistencia en la defensa del existencialismo y el compromiso político contra todas las formas de opresión es una pista que permite entrar en la problemática ideológica de las consideraciones abstractas que se instauran como verdad. El pensamiento abstracto construye esencias, define personalidades y detiene la historia. El ideólogo de derecha que retrata Beauvoir es aquel que "expresa ante todo una determinada esencia: hay un alma negra, un carácter judío, una sabiduría amarilla, una sensibilidad femenina, un sentido común campesino, etc."[9], ésta es la forma en que se establece un prejuicio como criterio definitivo sobre los demás. La fuerza de estos prejuicios es difícil de medir; parecería premoderno y de lo más anacrónico juzgar hoy a nuestra sociedad de tal manera, pero el pensamiento abstracto, motor de la ideología, sigue sirviendo a los fines de relaciones prejuiciadas y evita conocer verdaderamente el objeto al que destina su interés. La forma rápida y limitada de conocer es más cómoda que la exigencia de profundizar en el objeto y ver en él la capacidad de no agotar su significado. El miedo que subyace al conocimiento, el mismo que exige seguridad y certeza, es un motivo sin el cual pareciera no iniciarse una búsqueda a través de la razón, es tener listas las respuestas antes de encontrar las preguntas. Esta tendencia del pensamiento

[9] BEAUVOIR, Simone. *El pensamiento político de la derecha*. Buenos Aires: Editorial Leviatán, 1983, p. 76.

que se afinca en la seguridad de no fallar, se refleja en varias de las doctrinas que criticaron el surgimiento del existencialismo. Herederos de la fenomenología surgida en Alemania con Edmund Husserl y de la vida y obra existencial del danés Kierkegaard, así como de la amplia tradición filosófica, los existencialistas franceses empezaron a desplegar públicamente sus posiciones críticas frente al mundo europeo de guerra, entreguerras y posguerra.

Es muy recordado el lunes 29 de octubre de 1945, día en que Jean-Paul Sartre respondía a los malentendidos sobre su doctrina en uno de los auditorios del club Maintenant de París con su famosa conferencia "El existencialismo es un humanismo". La Europa de aquel entonces, levantándose entre las ruinas de la Segunda Guerra Mundial, pretendía edificar nuevamente sólidos valores que ayudasen a salir de la crisis en que se encontraba. Todas las manifestaciones culturales se iban en contra del existencialismo por no ofrecer ninguna solución al momento resquebrajado del espíritu del primer mundo. El fin de la Ocupación por parte de los nazis en Francia a finales de 1944, daba lugar a las esperanzadoras tendencias que se proponían reconstruir los valores de una nación que había sufrido a causa de su debilidad frente al Tercer Reich. El existencialismo que se desplegaba como crítica social a través de sus obras de teatro y de su literatura, se convertía rápidamente en motivo de rechazo, pues no se adhería a una visión ingenua de la situación, sino que se adentraba en la atmósfera turbia de la conciencia moderna que enarbolaba al propio *yo* como principio y fin de toda verdad.

La única obra de teatro escrita por Beauvoir se presentó por primera vez en noviembre de 1945. En *Las bocas inútiles* se presentaba el drama de un pueblo que condicionado por

el cerco del enemigo sufría una de las necesidades más feroces de la condición humana: el hambre. Bajo este signo, la situación de los personajes involucrados en la obra exigía elecciones que dejaban al descubierto el conflicto intersubjetivo que determinaba el amor, la moral, la política y todo cuanto vinculaba o desvinculaba a una comunidad de seres humanos que se batían entre el determinismo de la objetividad material y el subjetivismo ingenuo del puro yo. Este retrato conflictivo de la condición humana, propio del existencialismo, no es un momento arbitrario de sus planteamientos, más bien es el resultado de la exposición de un mundo que no deja abierta otra posibilidad que la crítica radical del mismo. En esta obra las "bocas inútiles" representan a las mujeres, los ancianos y los niños. La relevancia de los hombres *útiles* establece el criterio para la vida; ante la escasez de alimento y la inminente muerte por inanición, el consejo político del pueblo decide la ejecución de estas bocas inútiles. La desvalorización de los seres humanos tiene lugar aquí en la forma de cosas descartables; la supervivencia de lo esencial (de los hombres) obliga a la muerte de lo Otro: mujeres, niños y ancianos. Lejos de una crítica moralizante, Beauvoir desarrolla un drama de la acción humana, pues una *praxis* sin garantía de triunfo es lo que motiva a la existencia en medio de las condiciones de asfixia militar que sufre el pueblo sitiado.

Los reproches al teatro existencialista en sus comienzos se enfocaron en el carácter sombrío de sus presentaciones, en la trama violenta de sus obras y en la desesperanzadora posición que resultaba de su comprensión del mundo y la conciencia. No obstante, el existencialismo no se inventaba un mundo demasiado diferente del mundo real de los intereses y conflictos burgueses. El romántico lamento de los críticos que apuntaban más bien al desarrollo de valores

positivos y a tendencias utópicas, se arrogaba el derecho de postular como única forma artística el retrato feliz y colorido de la vida. El existencialismo se les aparecía a estos críticos como la anulación de toda esperanza[10].

Sin embargo, el teatro para Beauvoir siempre propone algo qué comunicar, y el mensaje no está dado de antemano. Para el existencialismo hay un motivo por el cual se hace teatro, no obstante, este motivo no es prefabricado, surge en medio del desarrollo de la obra misma, pues el espectador hace parte del teatro tanto como el autor de las obras. La libertad humana es el punto de partida, pero esto no quiere decir que sus elecciones sean siempre correctas o incorrectas: "hacer teatro es siempre abordar las libertades humanas con la intención de transmitir un mensaje. En otras palabras, siempre es pensar que hay algo que decir,

[10] Este tipo de críticas superficiales no sólo manifiestan un error teórico, con ellas también se advierte lo peligroso que es eludir el verdadero problema mediante el rechazo inmediato de lo que no le gusta al pensamiento positivo: "En una ocasión me asustó mucho una experiencia: en un viaje al lago de Constanza leí en un periódico de Baden un comentario sobre la pieza teatral de Sartre *Muertos sin sepultura*, en el que se destacaban las cosas terribles que contenía la obra. Es evidente que la pieza le resultaba altamente desagradable al crítico. Sólo que éste no explicaba su malestar remitiéndose a lo horrible de la cosa misma, es decir, al horror de nuestro mundo, sino que efectuaba una inversión tal que, frente a una actitud como la de Sartre, ocupándose de semejantes cosas, nosotros deberíamos tener —le cito fielmente— un sentido para algo más noble; no podríamos, en fin, reconocer el sinsentido del horror. Dicho brevemente; mediante su sofisticada cháchara existencial el crítico quería sustraerse a la confrontación con el horror. Ahí radica, en medida nada desdeñable, el peligro de que el terror se repita, en mantenerlo lejos de nosotros y apartar con violencia a quien ose hablar del mismo, como si el culpable fuera él, por ser tan poco delicado, y no los criminales" ADORNO, Theodor. "Educación después de Auschwitz" en: *Educación para la emancipación*. Madrid: Ediciones Morata, 1998, p. 83.

que vale la pena decir algo y que, por lo tanto, algo tiene valor"[11]. Este algo no es un *deber ser* obligatorio, más bien se refiere a la presentación de una situación y a la respuesta del espectador frente a ella; por ello el teatro existencialista "es esencialmente un teatro de situaciones"[12]. Los personajes que intervienen allí no son seres humanos virtuosos y perfectos, son seres humanos en medio de circunstancias que los condicionan, en medio de la conflictiva vida *con otros*. Si al existencialismo se lo quiere desacreditar por su diagnóstico del sinsentido, no sobra siempre recordar estas palabras de Albert Camus: "En lo más negro de nuestro nihilismo, he buscado tan sólo razones para superar ese nihilismo"[13].

El existencialismo es una teoría crítica no porque señale todo como deleznable y necesario, sino porque extrae los criterios para la crítica del mismo objeto al que dirige su atención. El criterio para elaborar una doctrina que despliega la crítica como uno de sus momentos primordiales, no es el afán de buscar lo magro en todo lo que ve, sino la confrontación de lo que analiza con las condiciones en las cuales se desarrolla y en virtud de las cuales es posible. Así, en Beauvoir podemos ver cómo la biología, por ejemplo, es confrontada —tanto en *El segundo sexo* como en *La vejez*— con sus propias elaboraciones científicas y con el mismo desarrollo de su saber a través de la exposición de sus premisas fundamentales y de sus resultados. Los hechos que establece la biología no agotan la verdad de su objeto, más

[11] *Infra.,* p. 60.
[12] *Infra.,* p. 55.
[13] CAMUS, Albert. "El enigma" en: *El Verano*. Madrid: Alianza Editorial, 1996, p. 68.

bien son sólo el punto de partida de un campo abierto de desarrollos y sentidos humanos:

> En realidad, estos hechos son innegables, pero no tienen sentido en ellos mismos. Cuando aceptamos una perspectiva humana, que define el cuerpo a partir de la existencia, la biología se convierte en una ciencia abstracta; en el momento en que la circunstancia fisiológica (inferioridad muscular) reviste un significado, aparece como dependiente de todo un contexto; la 'debilidad' sólo es tal a la luz de los objetivos que el hombre se propone, de los instrumentos de que dispone y de las leyes que se impone[14].

De esta manera, lo que el existencialismo desarrolla es el análisis de lo positivo a través del "trabajo de lo negativo"[15]. Es decir, extrae consecuencias del objeto que estudia y hace emerger nuevos criterios de análisis que mueven la verdad de éste. La historicidad que aparece aquí es propia de la estructura de los objetos y del ejercicio de la praxis humana, pensar que hay verdades inmodificables por derecho propio es admitir que el mismo *avance* de la ciencia es imposible: "los hechos sólo nos hablan si somos capaces de criticarlos y de interpretarlos"[16]. La relación con el marxismo se hace explicita en la medida en que entendemos que la crítica existencialista es materialista. Es decir, no propone un principio positivo, sino que parte de lo dado y explora sus posibilidades:

> No es casualidad que Marx defina negativamente y no positivamente la actitud del proletariado: no lo muestra como

[14] BEAUVOIR, Simone. *El segundo sexo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2015, p. 97.
[15] HEGEL. Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenología del espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 16.
[16] BEAUVOIR, Simone. *Sartre vs Merleau-Ponty*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1963, p. 39.

> afirmándose a sí mismo, ni como buscando la realización de una sociedad sin clases, sino, en primer término, como procurando suprimirse a sí mismo en tanto clase. Y, precisamente, porque esta situación sólo tiene una salida negativa, debe ser suprimida[17].

No obstante, incluso para algunos estudiosos del marxismo, el existencialismo parece adquirir otra forma en sus planteamientos. Para Erich Fromm, por ejemplo, el existencialismo es:

> la expresión de la desesperación del hombre occidental después de las catástrofes de las dos guerras mundiales y después de los regímenes de Hitler y Stalin [la manifestación] de un egotismo y un solipsismo burgueses extremados[18].

No es falso que el existencialismo sea la expresión de la crisis que enuncia Fromm, sin embargo, sí es falso atribuir esa crisis a la actitud de los existencialistas. No puede endilgarse el hundimiento del espíritu europeo a nombres particulares o a doctrinas específicas, ni Beauvoir, ni Sartre, ni Camus, ni Merleau-Ponty, etc., son responsables de la "desesperación del hombre occidental", sus consideraciones no son el reflejo de sus intenciones. De ahí que su crítica sea una crítica objetiva, no la mera expresión de un sentimiento prejuiciado, abstracto. Para el existencialismo, la crítica ya no es un ejercicio subjetivo que sólo tiene en cuenta el espacio y tiempo reducido de la conciencia que la enuncia, es algo trascendente, con criterios universales y con extensión histórica, al igual que para el marxismo, la

---

[17] BEAUVOIR, Simone. *Para una moral de la ambigüedad.* Buenos Aires: Editorial Schapire, 1956, p. 82.
[18] FROMM, Erich. *El corazón del hombre*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016, p. 9.

"crítica quiere decir cultura, y no ya evolución espontánea y naturalista"[19].

> La verdadera función social de la filosofía reside en la crítica de lo establecido. Eso no implica la actitud superficial de objetar sistemáticamente ideas o situaciones aisladas, que haría del filósofo un cómico personaje. Tampoco significa que el filósofo se queje de éste o aquel hecho tomado aisladamente, y recomiende un remedio. La meta principal de esa crítica es impedir que los hombres se abandonen a aquellas ideas y formas de conducta que la sociedad en su organización actual les dicta[20].

La crítica no aparece espontáneamente frente a lo que disgusta o molesta al individuo, no es la arbitrariedad de decir *no* a todo cuanto se presenta ante sí, es la aceptación de lo dado a través de un examen que demuestra su carácter ambiguo y parcial. La crítica siempre está de incógnito, la famosa comunicación indirecta de Kierkegaard y su juego de seudónimos advierten la importancia de esta forma de la crítica desde el surgimiento mismo del existencialismo.

La crítica positiva siempre dice qué es lo bueno, qué es lo valido o lo correcto y lo afirma como un modelo a seguir. Mientras que el existencialismo mantiene la negatividad de su crítica, la crítica positiva está más cercana a la autoayuda que al análisis existencialista. Toda normatividad positiva que no tenga en cuenta el carácter negativo de la situación mistifica al individuo y lo convenza de que cambiar la situación sólo depende de su voluntad, ésta es una forma ideológica que sólo evita la confrontación con el

---

[19] GRAMSCI, Antonio. *Antología*. Madrid: Ediciones Akal, 2013, p. 23.
[20] HORKHEIMER, Max. "La función social de la filosofía" en: *Teoría crítica*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2003, p. 282.

mundo y sugestiona al individuo hasta el punto tal que todas sus acciones le dan la razón.

> [E]l existencialismo no propone al lector los consuelos de una evasión abstracta: el existencialismo no propone ninguna evasión[…] afirma que, no obstante sus límites y a través de ellos, corresponde a cada hombre realizar su existencia como un absoluto[21].

Las fórmulas para alcanzar la felicidad o los manuales que prometen superar situaciones de angustia, sólo esconden la objetividad del asunto y representan una de las evasiones más recurrentes de nuestro tiempo a la cuestión de la existencia, mientras que para Beauvoir "es la totalidad de una vida lo que sería necesario poder interrogar"[22]. Interrogación que no admite la superficialidad de la crítica moralizante y que integra en su ejercicio el cuestionamiento decisivo del propio yo. La crítica positiva anula lo que no percibe o no quiere advertir. En el ámbito de la existencia humana no hay una esencia *dentro* de la conciencia, la subjetividad siempre está *en acto*, lo que se evita es parte de lo que se hace, es algo que está en sus condiciones de posibilidad:

No hay silencio aquí
sino frases que evitas oír[23].

El existencialismo "postula el valor del individuo como la fuente y la razón de ser de todos los significados y todos los colores, pero admite que el individuo tiene realidad

---

[21] BEAUVOIR, Simone. *Op. Cit.*, 1956, p. 153.
[22] BEAUVOIR, Simone. *¿Para qué la acción?* Buenos Aires: Editorial Leviatán, 1995, p. 77.
[23] PIZARNIK, Alejandra. *Poemas*. Medellín: Editorial Endymion, 1986, p. 23.

sólo a través de su compromiso con el mundo"[24]. Este compromiso, desde la perspectiva de la moral existencialista, debe comenzar por el cuestionamiento de la moral tradicional. Los sistemas éticos revelan su falencia al enfrentarse a situaciones concretas como la transformación de la sociedad. Para Beauvoir el lugar de la ambigüedad en la acción humana es la posibilidad de no reificar ningún tipo de moral. Los criterios se extraen de la situación y nunca está garantizado el triunfo a través de nuestras elecciones, pues el fracaso siempre es latente. Para Georg Lukács —quizás el único hombre que se atrevió a discutir con Beauvoir y reconocerla como existencialista más allá de la representatividad masculina de Sartre y Camus— esta forma del tratamiento de la moral de Beauvoir expresada sobre todo en *Para una moral de la ambigüedad*, se encierra en una antinomia, pues "sus tentativas de solución conducen a simbiosis eclécticas de la moral de la intención y la moral del resultado"[25], algo que invalidaría su pretensión de una moral existencialista. Tiempo después, en *La fuerza de las cosas*, Beauvoir reflexionaba sobre su obra *Para una moral de la ambigüedad* y reconocía las limitaciones que señalaba Lukács, algo que sin duda habla del compromiso del existencialismo como una forma de la crítica que no se detiene ante la propia subjetividad, sino que constantemente la examina encontrando en su devenir histórico las contradicciones propias de la aventura humana:

> De todos mis libros éste es el que hoy me irrita más. Su parte polémica me parece valida. Perdí tiempo en combatir objeciones irrisorias, pero en la época en que se trataba al existencialismo de filosofía nihilista, miserabilista, frívola, licenciosa,

[24] *Infra.,* p. 38.
[25] LUKÁCS, Georg. *La crisis de la filosofía burguesa*. Buenos Aires: Editorial La Pléyade, 1975, p. 111.

> desesperada, innoble, era necesario defenderlo […] trabajé mucho para plantear oblicuamente una cuestión a la que di una respuesta tan vacía como las máximas kantianas. […] era aberrante pretender definir una moral fuera de un contexto social. Podía escribir una novela histórica sin tener ninguna filosofía de la historia, pero no hacer una teoría de la acción[26].

Esta pretensión del existencialismo de elaborar una teoría moral se mantuvo constantemente como una promesa de Sartre quien trabajo en varios textos de los cuales sólo se conservan algunos esbozos[27]. Sin embargo, todo el esfuerzo filosófico del existencialismo sigue vigente en la medida en que traza un modelo de la crítica que es pertinente para seguir cuestionando la forma en que se desarrolla la humanidad en tiempos de violencia y opresión y "las consideraciones de Beauvoir son interesantes en la medida que descubren un rasgo muy importante de la caracterología de cierto tipo social que tiene temor de la madurez en el plano de la existencia histórico-social"[28], no sólo porque insisten en la historicidad de la condición humana sino porque cuestionan la cosificación de la vida en medio del capitalismo. Y, para terminar, ante la solapada pretensión de verdad del actual pensamiento positivo, *bestsellerista* y reaccionario, la conciencia de la crítica declara: demuestra tus postulados a través de la confrontación y "guárdate tu piedad y tu ironía"[29].

---

[26] BEAUVOIR, Simone. *La fuerza de las cosas*. Barcelona: Edhasa, 1982, pp. 88-89.
[27] *Cfr*. SARTRE, Jean-Paul. *Cahiers pour une morale*. Paris: Gallimard, 1983.
[28] LUKÁCS, Georg. *Op. Cit.,* 1975, p. 119.
[29] MALLARMÉ, Stéphane. "Herodías" en: *Poesía*. Barcelona: Plaza & Janés, 1982, p. 79.

Jean-Paul Sartre*

Una de las ideas dominantes del gran libro filosófico de Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada,* es que existen dos formas de existir: en el mundo, uno se encuentra con cosas inertes que permanecen indefinidamente iguales a lo que ellas son; y, por otro lado, encontramos a los hombres que son conciencias y libertades que viven en este mundo. Muchos hombres envidian el sueño de las rocas y los árboles y se esfuerzan por parecerse a ellos. Ponen su conciencia a dormir, y no hacen uso de su libertad. Por el contrario, Sartre puede definirse como un hombre que se niega apasionadamente a existir como lo hacen las cosas, y que elige afirmarse como conciencia y libertad puras.

La "cosa", la estúpida y obstinada presencia de lo que se postula allí sin razón, siempre ha llenado de horror a Sartre. Como sabemos, él ha descrito este horror en *La náusea*, y uno supone que el disgusto que sobrepasa a Antoine Roquentin ante un guijarro, un par de tirantes malva o un banco de tranvía no es un simple tema literario. Cuando Sartre estudiaba en la École Normale, sus amigos temían lo que llamaban su mal humor matutino. Con el ceño frun-

* Este texto sin título y sin fecha ha sido conservado por Sylvie Le Bon de Beauvoir, hija adoptiva de Simone de Beauvoir. Antes había sido publicado de forma amputada en la revista estadounidense *Harper's Bazaar* en enero de 1946 (*N. del T.*)

cido y sin parpadear, con la cara hinchada por la ira ardiente, Sartre se sentaba en su escritorio y soplaba su pipa mientras miraba al vacío, y era mejor evitar hablar con él en esos momentos. Todavía aturdido por dormir, se sentía atrapado en la suave, sin forma y nauseabunda pasta contingente del mundo donde toda la existencia es "demasiado". La crisis de Roquentin alcanza su paroxismo en un parque público, y en ninguna parte la presencia de las cosas se manifiesta con más indiscreción que en el corazón de la naturaleza. Sartre detesta los pueblos, con su proliferación de plantas y enjambres de insectos. A lo sumo, tolera el nivel del mar, las suaves arenas del desierto o la frialdad mineral de los picos de las montañas, pero sólo es realmente feliz en las ciudades, en el corazón de un universo construido y poblado con objetos fabricados. No le gusta ni la leche cruda, ni frutas y verduras crudas, ni mariscos, sino sólo alimentos procesados, y él siempre prefiere frutas y pescado enlatados sobre el producto natural. Más que el aire puro de las montañas o el mar abierto disfruta de una atmósfera llena de humo de tabaco y calentada por el aliento humano.

Sin embargo, toda la presencia humana no es indistintamente una fuente de alegría para Sartre; lejos de eso. En *La náusea*, Sartre se burla de los humanistas que predican el amor por la "raza humana" o por el hombre como un hecho. Porque cuando el hombre se deja ser sólo una cosa, es la más atroz de todas las cosas. Sartre ha descrito a menudo con crueldad los rostros y cuerpos de aquellos cuya existencia le parecía más desnuda e injustificada que la de un guijarro. Detesta particularmente los gestos, las expresiones faciales y las inflexiones de voz que revelan un abandono tranquilo o una gula ciega; detesta cuando un hombre se relaja complacientemente en el hecho brutal de

su presencia en el mundo. Pero todavía hay otra manera en que los hombres se petrifican a sí mismos; se encierran en su dignidad humana y se protegen con deberes y derechos, convirtiendo su pasado en una capa protectora y formando sus propias personalidades rígidas. Sartre siempre ha sentido la antipatía más violenta por las personas infladas por su importancia, embalsamadas por la seriedad y la dignidad. No le gustan los médicos, los ingenieros o los funcionarios del gobierno, y generalmente prefiere la compañía de los jóvenes y las mujeres a la de los hombres maduros porque cree que en ellos se encuentra más espontaneidad y verdad.

Sartre comenzó oponiendo el mundo imaginario de las obras de arte al universo decepcionante y a menudo repulsivo de las cosas y de los hombres-cosa. Cuando era un niño pequeño, le emocionaban las revistas ilustradas que lo llevaban con Nick Cartre a un Chicago de ensueño, o con Buffalo Bill a una Arizona legendaria. Y le encantaba inventar aventuras complicadas y misteriosas por su cuenta, ya fuera representando sus propias obras de teatro en un pequeño teatro de títeres en los Jardines de Luxemburgo o cubriendo páginas de papel con sus escritos. Estaba particularmente feliz cuando no entendía por completo lo que estaba escribiendo, porque entonces le parecía que su trabajo tenía la profundidad y la riqueza de los libros para adultos. A lo largo de su juventud, Sartre nunca dejó de escribir —poemas, ensayos, diálogos, narraciones— y al no ver otros medios de salvación, exhortó indiscriminadamente a todos sus amigos a escribir. Esta es también la solución que se propone a Antoine Roquentin al final de *La náusea*, por lo que a Sartre le pareció que sólo existiendo en un plano imaginario, como creador de obras imaginarias

en la conciencia de un lector, podría escapar de estar atrapado en la pasta de una vida contingente.

Por supuesto, Sartre ya estaba decidido a ser un hombre libre, y rechazó cualquier cosa que pudiera haber debilitado su existencia o arraigado en la tierra. No se casó y nunca ha poseído nada, ni un mueble, ni un *bibelot*, ni una pintura, ni un libro. Vive en habitaciones de hotel donde ni siquiera se encontraría una copia de sus propias obras y cuya desnudez a menudo sorprende a sus visitantes. Siempre ha gastado su dinero tan pronto como se lo ha ganado, a veces incluso un poco antes. Pero entonces esta libertad tenía sólo un carácter negativo, el del tutor de Orestes en *Las moscas* y de Mathieu en *La edad de la razón*. Considerando que sólo su trabajo es importante, Sartre se involucró lo menos posible en la vida, prestó poca atención a la política y se abstuvo de votar. Una evolución que comenzó poco antes de la guerra y que se precipitó en el campo de prisioneros donde pasó nueve meses fue lo que lo llevó a una actitud diferente. Le parecía que uno debía buscar refugio contra el horror y la insuficiencia de las cosas en el corazón mismo del hombre en lugar de en un mundo imaginario. Como conciencia, el hombre se separa de la masa viscosa de lo dado, y como una libertad lo supera para lanzarse hacia el futuro. Si un hombre elige sus fines y los persigue apasionadamente sin olvidar que son sólo fines para su propia elección, entonces se postula como una existencia absoluta que lleva su justificación dentro de sí mismo. La creación literaria mantiene su valor a los ojos de Sartre, pero como una de las posibles manifestaciones de su libertad, como un sentido, entre otros, de comunicarse con otros hombres y enseñarles, precisamente, a afirmarse como conciencias y libertades.

De hecho, a Sartre le parece, en cuanto a los estoicos de antaño cuya ética ama, que con esta afirmación y sólo con ella, el hombre puede escapar a las amenazas de todas aquellas cosas inflexibles y hostiles, que no dependen de nosotros. Y en lo que a él concierne, este es el modo de existencia que se esfuerza por alcanzar. Al estar en excelente estado de salud, tiene la suerte de que su cuerpo rara vez le cause problemas; y en la medida en que este cuerpo se manifiesta, Sartre rechaza cualquier solidaridad con él. Es un extraño para dejar ir y abandonar, pero siempre debe estar activo, haciendo uso de su cuerpo y sin descansar en él. Le gusta comer, beber y fumar, pero tolera fácilmente las privaciones; si por casualidad está enfermo, llega a negar el dolor que siente, lo que dificulta que los médicos lo diagnostiquen. Ya no cree que tenga más solidaridad con su pasado y evoca los recuerdos raramente. Reconoce sus errores con una desconcertante buena fe y puede describirse y criticarse con la más severa imparcialidad. Ya, él ya no se ve a sí mismo en ese hombre de quien habla, pero siempre ve su verdadera cara en el futuro. Por lo tanto, nunca está lleno de vanidad con respecto a las cosas que ha hecho, y aunque se siente extremadamente orgulloso cuando imagina las cosas que hará, es el orgullo impersonal y metafísico de una libertad que se desea absoluta y no se siente esclavizada por algún dato. Esta audacia a menudo ha permitido a Sartre hacer retroceder los límites de lo que al principio parecía posible. A veces también se ha visto cruelmente frustrado por los acontecimientos, pero Sartre es indiferente a sus fracasos y se compromete sin esperar, en el sentido de que no cree que tenga ningún derecho sobre el mundo y no espera nada de él. No espera nada excepto de sí mismo; no siente deseo ni arrepentimiento; no sufre de ninguna de las limitaciones que la vida impone a cada individuo. Para él, basta con ser lo que es. Una de

las cualidades que impresiona a todos los amigos de Sartre es su inmensa generosidad; se da a sí mismo y todo lo que posee sin hacer cálculos y siempre está listo para mostrar interés en los demás y compartir su tiempo y pensamientos con ellos. Sin embargo, no quiere recibir nada de ellos y no necesita a nadie. Detesta las conversaciones acerca de Ideas porque nunca se le ocurre ninguna idea desde el exterior. Lee poco, y si por casualidad tiene ganas de leer, cualquier libro puede deleitarlo, sólo les pide a las páginas impresas que sirvan de apoyo a su imaginación y sus pensamientos, un poco como los adivinos que buscan en el café un apoyo a sus visiones. Incluso la perspectiva de la muerte no molesta a Sartre; rara vez la piensa y está muy tranquilo cuando lo hace. Le parece que su muerte es una parte más de su vida y esta limitación suprema es necesaria para terminar de definirlo. Activo, pero nunca tenso, emprendedor, pero nunca preocupado, apasionado, pero sin experimentar la angustia ni la amargura de las decepciones, Sartre es actualmente un hombre en perfecta armonía consigo mismo: un hombre feliz. Y es feliz sin reparos porque está convencido de que cualquier hombre puede, más o menos fácilmente, descubrir una alegría tan sólida como la suya en el corazón de sí mismo y en la conciencia de su libertad.

Cuando aquellos que han leído *La náusea*, *El muro*, *Las moscas* o *A puerta cerrada* se encuentran con Sartre, a menudo se sorprenden con alegría, un joven, una frescura casi infantil, cuyas razones y significado acabo de dar. Sin embargo, no se debe creer que Sartre niegue esta visión del mundo que a menudo se calificó de "morbosa", "negra" o "deprimente", y que mostró en sus primeros trabajos. La aparente paradoja de Sartre es que, aunque es profundamente optimista en su ética y en su temperamento, se deleita con la imaginación más oscura y siente más que nadie

todo lo que es horrible y preocupante en este mundo. Pero eso es precisamente lo que le da, en su trabajo como en su vida, su valor excepcional. Por lo general, lo horrible y lo despreciable asustan o fascinan; o bien uno evita mirarlos directamente, o uno se deleita y se pierde en ellos. Sartre los mira y no se pierde en ellos. Nunca quiso perderse —las drogas y las perversiones concertadas que estaban de moda en su juventud nunca lo atrajeron—, pero tampoco quiso engañar, y fue bastante lejos en su relación con lo horrible. Durante toda una temporada, cuando escribía *La náusea* y estudiaba en sí misma la naturaleza de la imagen, cayó en una depresión, se dejó llevar hasta el punto de las casi alucinaciones y se vio acosado por la idea de que tenía una psicosis alucinante crónica. Debe entenderse que para Sartre, la "náusea" ante lo dado, insípido y contingente y la alegría de superar esto dado para existir como una libertad, son dos momentos de la misma experiencia. Cuanto más despreciables son las cosas que lo rodean, y cuanto más mediocres son las personas, más necesario es para un hombre buscar ayuda dentro de sí mismo, y más conmovedor se ve su esfuerzo. Sartre no escribió tantas páginas crueles de su amor por el naturalismo, sino más bien por el heroísmo. Por otra parte, está apasionadamente interesado en situaciones límite como la locura, la tortura, el vicio y la agonía, no por su amor por lo morboso y extraño, sino porque en estos casos privilegiados el hombre revela y manifiesta su esencia de una manera que es más pura y necesaria que en la vida cotidiana. Si la actitud de Sartre puede parecer paradójica, es porque la condición humana es ambigua, y Jean-Paul Sartre es un hombre que ha asumido plenamente su condición de hombre.

¿Qué es el existencialismo?*

No sé cuántas veces, durante mi viaje a América, alguien hizo esta solicitud, que también me era familiar en Francia: "¿Puede explicar qué es el existencialismo?" Y mi interlocutor, indudablemente curioso acerca de cualquier novedad que se haya limitado con su tiempo y esfuerzo, agregaría "en pocas palabras" o "en cinco minutos". Desilusioné a muchas personas amables e hice infelices a varios periodistas al negarme a cumplir. Algunos dudaban de mis capacidades intelectuales; otros sospechaban de una doctrina que no podía resumirse en una sola frase. Sin embargo, a riesgo de decepcionar una vez más, debo decir de inmediato que incluso un artículo no es suficiente para dar cuenta del existencialismo. Sólo pretendo disipar algunos malentendidos aquí.

El primer error consiste precisamente en creer que el existencialismo se puede reducir a una o dos expresiones simples e inmediatamente eficientes. No es una martingala que garantice ganar en el juego de la vida, ni una receta capaz de borrar las molestias de la existencia. Tampoco es el arte de interpretar sueños, evocar espíritus o celebrar rituales. No hay que esperar ninguna de estas distracciones que son tan agradables en la sociedad. No es un fenómeno

* "Qu'est-ce que l'existentialisme?" se publicó por primera vez en *France-Amérique* en 1947 (*N. del T.*)

social análogo al fenómeno *zazou*[1], ni un movimiento político, ni una moda de posguerra, a pesar de que tiene repercusiones sociales, incluye implicaciones políticas y la moda lo ha captado y lo ha desviado. Menos aún es una predilección por el escándalo; el público parisino que acudió a las primeras conferencias existencialistas con la esperanza de ver nuevamente las extravagancias surrealistas se sintió extremadamente decepcionado al tener que escuchar una seria conferencia doctrinal como una clase en la Sorbona. El existencialismo es ante todo una filosofía, análoga en muchos aspectos a las filosofías clásicas y discutidas en lugares tan austeros y respetables como la Sociedad Francesa de Filosofía, por ejemplo.

Nadie soñaría con exigir que el sistema de Kant o Hegel sea explicado en tres oraciones; el existencialismo no se presta a la popularización fácilmente. Una teoría filosófica, como una teoría física o matemática, es accesible sólo para los iniciados. De hecho, es indispensable estar familiarizado con la larga tradición en la que se basa si uno quiere comprender tanto los fundamentos como la originalidad de la nueva doctrina. ¿Cómo podrías mostrar la audacia de Einstein o de Broglie a alguien que desconozca la mecánica de Newton?

El problema es el mismo aquí. Muchas críticas dirigidas a nosotros por mentes no informadas están direccionadas a Descartes o Kant en lugar de al existencialismo. Muy a menudo es la filosofía en general la que nos cuestiona atacándonos. En verdad, se necesitan varios años de estudio

[1] "Zazou" es el nombre que recibe un grupo de jóvenes franceses llamativos y elegantes en la década de 1940 que amaban la música jazz estadounidense (*N. del T.*)

para poder detectar la contribución original del existencialismo a la filosofía y estar en condiciones de discutir la validez de éste.

Sin embargo, el hecho de que los no especialistas, independientemente de su incompetencia, estén interesados en el existencialismo debe tener una explicación. La lógica simbólica, por ejemplo, nunca incitó tales disputas apasionadas. La razón, de hecho, es que, aunque el existencialismo pretende descansar sobre las bases teóricas más serias, también afirma ser una actitud práctica y viva hacia los problemas planteados por el mundo actual. Es una filosofía que, sin embargo, no quiere permanecer encerrada en libros y escuelas; tiene la intención de revivir la gran tradición de la sabiduría antigua que también involucraba una física y una lógica difíciles, aunque propuso una actitud humana concreta para todos los hombres. Por esta razón, no se expresa únicamente en tratados teóricos y abstractos, sino que también se esfuerza por llegar a un público más amplio a través de novelas y obras de teatro. Este intento desconcierta a muchas personas y les hace dudar de que el existencialismo sea verdaderamente una filosofía. Pero esto es un malentendido de la verdad de la filosofía, que, particularmente en Francia, nunca ha aparecido como una disciplina singular, sino como una visión global del mundo y del hombre que debe abarcar la totalidad del dominio humano. Hoy en día, las ideologías que ganan la aprobación de la mayoría de los intelectuales franceses, a saber, el cristianismo, el existencialismo y el marxismo, todos tienen una pretensión común de mostrar al hombre en su totalidad. Todas responden a la misma necesidad: en Francia y en toda Europa, el individuo busca con angustia encontrar su lugar en un mundo al revés.

Pascal resumió la ambigüedad de la relación entre el universo y el hombre en una expresión famosa y llamativa cuando llamó al hombre una caña pensante[2]. De esta definición, el cristianismo conserva esencialmente el aspecto de la interioridad: en el secreto de su corazón, por la pureza de sus intenciones, y por el logro individual de la ética dictada por su conciencia, el hombre alcanzará su salvación en este mundo. Por el contrario, el marxismo enfatiza que el hombre es una caña, una cosa entre las cosas, definible por su relación con la realidad objetiva del mundo.

El existencialismo se esfuerza por mantener ambos extremos de la cadena al mismo tiempo, superando a la oposición interior-exterior, objetivo-subjetivo. Postula el valor del individuo como la fuente y la razón de ser de todos los significados y todos los colores, pero admite que el individuo tiene realidad sólo a través de su compromiso con el mundo. Afirma que la voluntad del ser libre es suficiente para el logro de la libertad, pero también afirma que esta voluntad sólo puede posponerse luchando contra los obstáculos y las opresiones que limitan las posibilidades concretas del hombre. Se asemeja al individualismo en el sentido de que le parece importante que cada individuo obtenga su propia salvación, y que cada individuo aparezca como el único capaz de obtenerla por sí mismo. Sin embargo, también se parece al realismo marxista porque sólo al trabajar activamente por el triunfo concreto de la libertad universal, al proponer fines para sí mismo que lo superan, el individuo puede esperar salvarse. De este modo, el existencialismo también busca la reconciliación de aque-

[2] PASCAL, Blaise. *Pensamientos*. Madrid: Alianza Editorial, 1996, p. 81 (*N. del T.*)

llos dos reinos cuyo divorcio es tan infame para los hombres en nuestro tiempo: el reino ético y el reino político. La ética aparece en el existencialismo no como el respeto formal de las leyes eternas y supraterrestres, sino como la búsqueda de un fundamento válido de la historia humana, como se desarrolla en nuestra tierra. La política no es, para el existencialismo, el simple ajuste de los medios eficientes hacia un fin no condicionado, sino la creación y construcción perpetua e incesante del fin por los medios utilizados para producirlo. En otras palabras, la tarea del hombre es una: moldear el mundo dándole un significado. Este significado no se da antes de tiempo, al igual que la existencia de cada hombre tampoco se justifica antes de tiempo.

Junto con la idea de un Dios que garantiza el bien y el mal, el existencialismo rechaza la noción de valores ya hechos cuya afirmación precede al juicio humano. Al tomar libremente su propia libertad como un fin dentro de sí mismo y en sus actos, el hombre constituye un reino de fines. Separada de la voluntad humana, la realidad del mundo no es más que un "absurdo dado". Esta es una concepción que hace que mucha gente se desespere y que hace que acusen al existencialismo de ser pesimista. Pero en realidad no hay desesperanza, ya que creemos que es posible para el hombre arrebatar el mundo a la oscuridad del absurdo, vestirlo de significaciones y proyectar metas válidas en él. Simplemente, redescubrimos la sabiduría del viejo Montaigne, quien dijo: "La vida de suyo no es ni un bien ni un mal. Es el lugar del bien y del mal según lo que hagas de ella"[3]. El hecho es que las viejas etiquetas, idea-

[3] MONTAIGNE, Michel. *Los ensayos*. Barcelona: Acantilado, 2009, p. 103 (*N. del T.*)

lismo-realismo, individualismo-universalismo, pesimismo-optimismo, no pueden aplicarse a una doctrina que es precisamente un esfuerzo por superar estas oposiciones en una nueva síntesis, respetando la ambigüedad fundamental del mundo, del hombre y de sus relaciones.

Tal novedad, repito, difícilmente puede resumirse; se revela sólo por una intuición directa que debe buscarse en las obras donde se presenta, y que sólo da frutos si uno se toma el tiempo para dejar que madure dentro de uno mismo.

Teatro existencialista*

Hoy tengo la intención de hablarles sobre el teatro francés, tal como se ha desarrollado y afirmado desde la guerra. Pero, como es un tema que sería demasiado largo para una breve charla, creo que sería mejor limitarnos a unas pocas obras de teatro y algunos autores.

He elegido a los dos autores que parecen ser los más representativos: Jean-Paul Sartre y Albert Camus, quienes nunca habían publicado obras teatrales antes de la guerra y que son muy indicativos de las tendencias del teatro moderno. Eligió *Las moscas* and *A puerta cerrada* para Sartre y *Calígula* para Camus. Pienso que, al estudiar estas obras con mucha atención, tendremos una idea más precisa y valiosa de las tendencias modernas del teatro francés que una larga y superficial enumeración de todas las riquezas, ya que hay muchas que han aparecido durante este período.

Primero hablaré sobre *Las moscas* de Jean-Paul Sartre. Esta es la primera obra de un autor que, hasta entonces, sólo era conocido por sus obras filosóficas y por sus novelas. Para ser más precisos, esta no fue exactamente su primera obra, ya que en el campo donde estuvo como prisionero de guerra durante nueve meses, Jean-Paul Sartre tuvo

* "Le théâtre existentialiste" fue una intervención de Beauvoir que acompañó algunas escenas de obras de Sartre y Camus, publicada por Apex Recording Studios de Nueva York en 1947 (*N. del T.*)

su primera experiencia teatral, que le causó una gran impresión y ciertamente lo influenció mucho[1]. Alrededor de la navidad se le pidió que escribiera una obra de teatro, e intentó comunicar un poco de esperanza y algunas de sus ideas a sus compañeros, a pesar de la vigilancia y las censuras que rodearon cualquier intento. El tema que él planteó fue el de la natividad, ya que era para navidad. Pero esto le permitió representar el drama de la Ocupación en Francia de una manera muy transparente ya que había concebido su tema de la siguiente manera: describió a Judea ocupada por los romanos, las tentaciones de desesperación y colaboración que había en este pequeño país aplastado por un inmenso poder, y, sin embargo, una parte de la población tenía la voluntad de afirmar su resistencia. Y esta obra fue muy inferior a las que Sartre ha escrito desde entonces, pero fue muy interesante y una gran experiencia para él porque sentía la posibilidad de una relación directa y muy significativa con el público.

En un teatro, el público es a menudo un grupo de personas que vienen simplemente para entretenerse, para matar el tiempo, para criticar o para hacer lo que todos los demás están haciendo, sin vínculos reales de situación o interés que los unan, mientras que el público en este caso eran todos los prisioneros que estaban unidos por la misma situación, venían a escuchar lo que uno de los suyos tenía que decirles. Y hubo algo en esta comunicación que fue muy exaltante y también muy instructivo para Sartre porque comprendió por primera vez, y muy claramente, cuál era la verdadera función de la literatura: que no era sim-

[1] *Cfr*. SARTRE, Jean-Paul. *Barioná, el hijo del trueno*. Sevilla: Voz de papel, 2012. Esta obra fue escrita por Sartre mientras estuvo prisionero durante la invasión alemana de Francia en junio de 1940 (*N. del T.*)

plemente una distracción, un escape o incluso una contemplación de ciertas verdades eternas, sino que era verdaderamente una acción y debía establecerse en el tiempo, en el espacio y en situaciones concretas. Así que cuando regresó a París, nuevamente tomó la decisión, junto con muchos otros escritores, de que, a pesar de todo y a pesar de la Ocupación, los intelectuales franceses deben tratar de escribir y expresarse. Cuando se encontró en estas circunstancias, recordó su experiencia en el campo de prisioneros, y la obra que luego escribió, *Las moscas*, fue un esfuerzo por comunicarse con todos los franceses a pesar de las censuras y de todas las dificultades. Y lo primero que debe entenderse si uno quiere leer claramente *Las moscas*, es que esta obra fue escrita en 1943, se realizó en 1943 y tenía la intención de llevar un mensaje de esperanza a las personas oprimidas que fueron reducidas al silencio y para quienes la acción sólo era clandestina y muy difícil. Por esta razón, Sartre optó por refugiarse detrás de un mito histórico. Personalmente, habría preferido ubicar este drama, que es un drama sobre la libertad, en circunstancias contemporáneas, ya que quería escribir precisamente un drama que estuviera involucrado activamente en el momento presente. Pero este compromiso no pudo ser revelado o la obra nunca habría escapado a la censura, así que fue una cuestión de enmascarar la intención. Sartre, por lo tanto, tomó prestada una vieja historia de Grecia. Y con todas las apariencias, cuenta la historia de Orestes que regresa a Argos y, alentado por Electra, como en la historia antigua y para vengarse, mata a sus padres asesinos, Agamenón y Clitemnestra, su madre que incitó al asesinato.

Pero a partir de este drama, Sartre hace no sólo una historia clásica, sino, como decía, realmente el drama de la libertad. Y este es un punto muy importante para él, porque

esta idea de libertad está en el centro de la doctrina existencialista, que es, como saben, bajo su forma actual en Francia, la doctrina filosófica fundada por Sartre. También es interesante observar que Sartre aún no había desarrollado esta idea de libertad en su forma teórica cuando le dio una expresión concreta en *Las moscas*. Esto es importante porque nos muestra lo que es posible en este tipo de colaboración entre la filosofía y la literatura que se encuentra en Francia hoy en día: que la meditación concreta en un lado particular del drama humano podría muy bien llevar al filósofo a aclarar su pensamiento incluso en un plano teórico.

Uno no debe creer que cuando un autor como Sartre escribe una obra de teatro o una novela, primero comienza con la teoría y luego trata de ilustrarla con una obra de teatro o una historia. Este sería un método muy malo que haría que la novela o la obra fuera algo abstracto o seco. Simplemente se sitúa en un cierto universo filosófico que es el suyo, y da a sus personajes la dimensión metafísica que es, según él, la dimensión real, y convierte su historia en una especie de experimento interior como todos los de los dramaturgos y novelistas lo hacen. En otras palabras, con este trasfondo filosófico, escribe la obra o la novela para sí mismo, de modo que la obra pueda enseñarle algo así como también enseñar algo al lector que nunca hubiera encontrado en tratados teóricos.

Este fue el caso de *Las moscas*, que hasta ahora es la expresión más clara y cautivadora de la teoría de la libertad de Sartre, es decir, su ética del compromiso. El héroe, Orestes, aparece al principio como un joven bendecido con el tipo de libertad que se creía que era la verdadera libertad durante mucho tiempo en Francia, es decir, una pura falta

de moderación. André Gide, por ejemplo, habló de ella. Y este es un dato interesante, ya que es exactamente el tipo de libertad de la que disfrutaron antes de la última guerra muchos jóvenes intelectuales franceses y muchos jóvenes burgueses en general, cuyas propias vidas no se vieron fuertemente afectadas por la presión de la historia o la presión de las condiciones económicas, sociales o políticas. Y creían que eran libres porque veían muchas posibilidades abriéndose ante ellos y nada los presionaba.

Esta es la libertad de la que disfrutó Orestes, quien, durante años, viajó por todo el mundo con su preceptor, sin vínculos, apegos ni tareas precisas que cumplir. Pero esta libertad no le basta; siente que es una libertad abstracta, vacía, muerta, y que un hombre sólo es verdaderamente libre si tiene algo que hacer y tiene raíces, y quiere darse estas raíces. Y no es por casualidad o por simple curiosidad que llega a Argos, respira la atmósfera de esa ciudad y descubre que hay algo que hacer en ella. Descubre que la gente de Argos, que es su gente, vive en una terrible opresión. En primer lugar, viven en el remordimiento porque Agamenón piensa que para apaciguar a los dioses a quienes ha ofendido, toda la gente debe arrepentirse por el crimen que él, Agamenón, cometió. O, para expresarlo mejor, ni siquiera cree exactamente en la ira de los dioses, pero piensa que mantener a la gente en la abyección del remordimiento y el arrepentimiento es la forma más fácil de sofocar su libertad y, en consecuencia, forzarla. Aceptar la servidumbre y la dictadura.

Y, de hecho, las personas viven en el terror y el remordimiento, lo que es contrario a todo tipo de dignidad humana y libertad. Así Orestes entiende dos cosas. Entiende que, en su propio interés, uno podría decir que, para su

salvación subjetiva, debe realizar un acto que realmente lo arraigue en este mundo y particularmente en su ciudad. Por otro lado, entiende que, para salvarse, las personas necesitan ser liberadas del yugo de Agamenón. Y su decisión de librar a la gente de Agamenón y Clitemnestra nace de este doble motivo. Electra lo empuja hacia eso porque, por supuesto, debe haber motivos psicológicos para cualquier decisión, incluso metafísica y moral. En realidad, la decisión siempre se materializa en situaciones muy concretas, y la presión ejercida por Electra, así como el afecto de Orestes por ella, juegan un papel muy importante en la determinación de Orestes.

Pero, esencialmente, y en el plano moral, su voluntad era encontrarse salvando a su gente. Y para mí, este vínculo entre la salvación subjetiva y la motivación objetiva de un acto parece ser lo más importante en la obra, así como en la teoría general de la libertad de Sartre, que no consiste en colocar una libertad puramente individual separada de algún contenido, y separada de sus vínculos con el resto del mundo, sino lo que él llama una libertad comprometida, en otras palabras, una libertad que se da a sí misma al emplearse para la utilidad de los demás. No se puede decir que Orestes simplemente actuó por sí mismo, como si estuviera animado por ese tipo de voluntad de poder de la que habla un Friedrich Nietzsche, por ejemplo. Tampoco se puede decir que actuó por la gente, con una total abnegación de sí mismo como si no fuera importante a sus propios ojos. Actuó al mismo tiempo para sí mismo y para los demás, que es, según Sartre, la única forma realmente válida de actuar, ya que un hombre no debe perderse ni olvidarse totalmente de sí mismo en su acción; él es quien actúa y su acción tiene repercusiones para él. Pero

tampoco debe hacerlo de manera puramente gratuita, porque una acción gratuita no tendría contenido y no sería realmente una acción.

Entonces Orestes logra este asesinato, y lo hace contra la voluntad de los dioses, lo cual es también un punto muy importante. A los ojos de Sartre, los dioses representan la ética y el orden establecidos, todo el conjunto de convenciones a las que el hombre, con demasiada frecuencia, se somete simplemente por una especie de pereza y miedo. Y el acto de Orestes es libre porque, por un lado, tiene un contenido y, por otro lado, es verdaderamente asumido por el héroe; en otras palabras, Orestes no le pide a nadie que juzgue si su acto es bueno o malo. En cambio, toma sólo el testimonio de su propia conciencia y su propio juicio, lo que lo lleva a una soledad bastante trágica. Él no realiza felizmente este acto, sino que lo logra con una especie de angustia que, según Sartre, y basada en Kierkegaard, siempre debe acompañar el acto verdaderamente moral, no con la autoconfianza de un fariseo, sino con la confusión, la inquietud y el tipo de sufrimiento de un alma verdaderamente moral. Sin embargo, al realizar su acto de esta manera, sin alegría, pero con decisión firme, tampoco se arrepiente; escapará de las terribles Furias, las moscas que devastaron la ciudad de Argos y devastarían incluso el corazón de Electra, porque sabe que hizo lo que quiso y la voluntad de ese hombre es precisamente lo que determina lo que está bien y lo que está mal, e ilumina la verdad del bien y del mal.

Ahora veamos una de las escenas principales en *Las moscas*: Orestes ha matado a Clitemnestra y Agamenón, y se ha refugiado en el templo de Apolo. Las Furias lo rodean, y Zeus en persona viene a exigirle que se arrepienta

de su error y le pide que declare que el acto que ha cometido fue incorrecto. Y Orestes se niega y se opone a la voluntad de Zeus con su propia afirmación humana de una libertad que nada fuera de sí mismo puede determinar, condenar o justificar.

> —Zeus: Reconcéntrate, Orestes; el universo te prueba que estás equivocado, y eres un gusanito en el universo.
> […]
> —Zeus: Adiós, Orestes. (*Da unos pasos*). En cuanto a ti, Electra, piensa en esto: mi reino no ha llegado todavía al fin, ni mucho menos, y no quiero abandonar la lucha. Mira si estás conmigo o contra mí. Adiós.
> —Orestes: Adiós[2].

Durante la Ocupación, Jean-Paul Sartre escribió otra obra muy diferente llamada *A puerta cerrada*. En este trabajo, quería señalar una verdad que también es muy importante para él; ese bien o mal sólo puede existir para los hombres a través de los hombres. Este es el significado de una de las líneas más famosas de *A puerta cerrada*, cuando uno de los personajes dice: "El infierno son los otros"[3]. Lo que Sartre quiere decir es que el infierno, como el paraíso, en su forma de pensar, sólo puede llegar a los hombres a través de los hombres. La resistencia del mundo, enfermedad, pobreza, cautiverio e incluso la muerte, en la medida en que parecen ser naturales, no son ni buenos ni malos, pero están hechos para ser superados, como dijeron los estoicos. Por el contrario, hay un mal verdadero y absoluto, y esa es la mala voluntad de un hombre que quiere dañar a otro. Y la condición humana es tal que cada hombre, en

[2] SARTRE, Jean-Paul. *Las moscas*. Madrid: Alianza Editorial, 1984, pp. 108-113.
[3] SARTRE, Jean-Paul. *La puta respetuosa / A puerta cerrada*. Madrid: Alianza Editorial, 1984, p. 135.

cierto sentido, es enemigo de otros hombres debido al mismo tacto que coexiste con ellos y quiere postularse como conciencia y como libertad, viendo a los demás sólo como objetos. Este estado de cosas puede ser superado por la amistad y la confianza. Pero en el momento en que los hombres rechazan la amistad y la confianza, realmente se convierten en torturadores el uno para el otro, y su convivencia se convierte en el infierno.

Sartre quería ilustrar este aspecto oscuro de la condición humana en *A puerta cerrada*. Una vez más recurrió a un mito por la misma razón que en la obra anterior. Le hubiera gustado mostrar las interacciones entre hombres encerrados en una celda en Fresnes,[4] por ejemplo, o en otra prisión, en condiciones reales, concretas e históricas, pero esto era imposible, así que transpuso esta coexistencia en el infierno. Supone que tres individuos se encuentran juntos en el infierno, cada uno culpable por una razón u otra, pero los tres que tienen la conciencia agobiada por delitos graves. Y debido a su mala voluntad, a causa de las lágrimas que tienen el uno por el otro y al hecho de que se esconden detrás de sus intereses egoístas, se convierten en torturadores el uno del otro. Y este es el tormento que les espera, no los tormentos exteriores de fuego o parrillas de hierro, etc., sino el tormento que cualquier hombre de mala voluntad puede ser para otros hombres.

Y para hacernos una idea de esta obra, que tiene un tono muy diferente al de la que acabábamos de leer una escena, ahora veremos la primera escena de *A puerta cerrada*, la que presenta toda la obra, cuando el periodista Garcin llega a

[4] La prisión de Fresnes es la segunda prisión más grande de Francia, ubicada en la ciudad de Fresnes, Val-de-Marne, al sur de París (*N. del T.*)

este extraño lugar. Él todavía no sabe lo que es cuando es recibido por un camarero que es como cualquier valet en un hotel. Aquí está el diálogo entre Garcin y el camarero:

—Garcin: (*Entra y mira a su alrededor*)
Entonces ya estamos.
—El camarero. Ya estamos.
—Garcin: Es así…
—El camarero: Es así.
[…]
—Garcin: […] ¿Qué es esto?
—El camarero: Ya lo ve, una plegadera.
—Garcin: ¿Hay libros aquí?
—El camarero: No.
—Garcin: ¿Entonces para qué sirve? (*El camarero se encoge de hombros*). Está bien, váyase[5].

Albert Camus fue, como sin duda sabrán, uno de los grandes descubrimientos de la literatura francesa en los últimos años. Primero se hizo conocido por su novela, *El extranjero*, y luego dos de sus obras fueron interpretadas en París: *El malentendido* y *Calígula*.

Uno de los temas que atormentan la forma de pensar de Camus es el tema del absurdo. Le parece que la existencia en general y la existencia humana en particular merecen ser llamadas absurdas, a menos que hayan encontrado su justificación en la forma en que, por ejemplo, un Orestes encontró una justificación para su vida. Existir es un hecho bruto, algo gratuito que no satisface los requisitos de la razón ni de la ética. Y claramente, para Camus, existe la posibilidad de escapar de este absurdo, precisamente de la misma manera que Sartre cree que es posible: comprometiendo y aplicando esta libertad en algún tipo de trabajo.

[5] SARTRE, Jean-Paul. *Op. Cit*., 1984, pp. 69-76.

Sin embargo, mientras la libertad siga siendo algo vacío y mientras la existencia no haya encontrado una manera de establecer su conexión con el mundo y con la acción, es algo que está injustificado como una roca o cualquier tipo de objeto natural que es ahí simplemente, sin realmente tener una razón de ser.

Este es el tema que trata en sus novelas, y que retoma de manera muy apasionante en la más interesante, creo, de estas dos obras, a saber, *Calígula*. Aquí también ha usado un mito, el mito del emperador Calígula, que hizo que el terror reinara en el Imperio Romano durante muchos años. Imaginen que un joven, a quien llaman Calígula, ha sido bendecido con la fortuna de un poder inmenso, es decir, que su libertad de acción, en el sentido abstracto de la palabra, tiene un alcance casi ilimitado.

Él puede dar órdenes que serán obedecidas. Puede matar y nadie se rebelará contra él. Puede saquear y ceder a todos sus impulsos. Y, por otro lado, no encuentra ningún requisito dentro de sí mismo ni a su alrededor para emprender ningún tipo de acción y no tiene el más mínimo sentido de solidaridad humana ni ningún tipo de ética que pueda ayudarlo a usar el poder a su disposición. Por lo tanto, tiene un poder por absolutamente ninguna razón, y se podría decir, sin ningún punto de aplicación. Este poder y la idea de lo absurdo de toda acción le dan una especie de vértigo. Y eso es lo que Camus quiere ilustrar: el límite extremo del absurdo, el punto en el que podría llegar una libertad que no tiene ningún uso para sí misma. Calígula está obsesionado, como el autor de la obra, por el sentimiento del absurdo. Le parece que este mundo no es un mundo posible o un mundo en el que la vida no tiene ningún sentido. Y precisamente porque está irritado con este

mundo, intentará no mejorarlo, sino, por una especie de exasperación juvenil y rebelde, hacerlo aún más horrible y hacer del absurdo una especie de ley.

Camus, también, busca dar una motivación psicológica a tal decisión. Al comienzo de la obra, vemos a Calígula, que acaba de perder a una mujer a quien amaba mucho, está bastante angustiado por esta muerte y escapa del palacio sin dejar que nadie sepa qué ha sido de él. Más tarde nos enteramos de que estaba buscando la luna, es decir, que estaba buscando lo imposible. Él no lo encontró. Y así, en venganza por este tipo de decepción, decide gobernar el mundo no sólo con el terror, sino con un terror extraño y particular que será arbitrario y caprichoso. Y al comienzo de la obra, lo vemos desplegar esta voluntad caprichosa sin encontrar ninguna resistencia real a su alrededor, porque los hombres a quienes trata con desprecio no son capaces de deshacer o renunciar a este desprecio por tener una actitud realmente honesta o moral, excepto uno entre ellos a quien Calígula respeta, por cierto, y quién es el joven Escipión. Todos los demás están en un período de moral, intelectualidad, se podría decir, de decadencia general, lo que les impide tener la explosión de dignidad que podría haber llevado a Calígula a otros sentimientos. Por lo tanto, el servilismo de quienes lo rodean lo lleva a nuevos crímenes y caprichos hasta que al final, por necesidad y a pesar de todo (casi se podría decir dialécticamente), las fuerzas que ha desatado se vuelven contra él, lo que resulta en su asesinato por una conspiración. Y muere entendiendo que, como dice exactamente, su libertad no era del tipo correcto, es decir, que la libertad puramente vacía que usó y abusó no fue, en realidad, la verdadera manera de resolver el gran problema de la vida. Este problema no se resuelve en la obra; Camus no pretende resolverlo. Simplemente

afirma que lo describe, que lo postula, por así decirlo, y que muestra una de sus soluciones: una falsa pero interesante por el hecho mismo de su exasperación, y por el hecho de que alcanza ciertos límites.

Veamos algunas de las escenas más importantes del primer acto, cuando Calígula regresa al palacio después de que lo han estado buscando durante varios días, y cuando comienza a resolver el reinado del terror arbitrario y absurdo que lo rodea:

> —Helicón: (*De una a otra punta del escenario*). Hola, Cayo.
> —Calígula: (*Con naturalidad*). Hola Helicón.
> […]
> —Helicón: ¿En qué puedo ayudarte?
> —Calígula: En lo imposible.
> —Helicón: Haré lo que esté en mi mano.
> […]
> —Intendente: (*Con voz titubeante*). Te… Te esperábamos, César.
> […]
> —Cesonia: (*Con tristeza*). No sé si hay que alegrarse de eso, Cayo.
> —Calígula: Tampoco yo lo sé, pero supongo que con eso hay que vivir[6].

Creo que, a través de estos resúmenes y textos, se puede captar una orientación completamente nueva del teatro francés, una paralela a la que vemos en la literatura, por cierto. Durante mucho tiempo en Francia, el teatro trató de describir, de manera bastante definitiva, a la sociedad tal como era, llamada teatro de costumbres, o tipos de personajes, como se pensaba que eran, que se llamaba tea-

[6] CAMUS, Albert. *Calígula*. Madrid: Alianza Editorial, 2010, pp. 18-33.

tro psicológico. Y, esencialmente, estas descripciones sociales o este tipo de análisis psicológico aparecieron como la sustancia del teatro y como la fuerza en movimiento de los dramas que se presentaron al espectador.

Nuestros dramaturgos de hoy tienen otra concepción de lo que es una obra de teatro porque también tienen otra concepción del hombre y su relación con el mundo. Hemos visto que, en las obras de Sartre y Camus, la primera dimensión del hombre es su libertad, una libertad que logra darse a sí misma y salvarse sólo si se compromete en el mundo mediante la acción. Pero el hecho mismo de usar o no usar la libertad de uno es una opción extremadamente dramática. Y nuestros dramaturgos presentarán y encarnarán esta elección más particularmente en historias muy concretas y humanas que pueden hablar a la imaginación y las emociones, pero tienen implicaciones metafísicas y morales muy importantes. En otras palabras, en lugar de estar tan interesados en las descripciones sociológicas o psicológicas como solían hacerse, hoy están especialmente interesados en los conflictos morales. Pero la misma palabra conflicto nos indica que la ética podría proporcionar una base extremadamente interesante para el teatro, ya que el teatro siempre ha intentado, ante todo, ser la presentación de voluntades humanas en oposición entre sí, o la pasión en oposición a la ética; en otras palabras, conflictos.

Y otra consecuencia que resulta de esto es la idea de que la situación en la que un hombre se encuentra, mucho más que su propio carácter, es lo que lo define. En lugar de ser un teatro psicológico, el teatro de hoy es esencialmente un teatro de situaciones. Los ejemplos que he dado pueden ayudar a ilustrar esta afirmación: cuando Orestes llega a

Argos, no es un hombre joven con tal o cual tipo de carácter. No se nos dice que sea generoso o avaro o valiente o cobarde o perezoso o trabajador. Lo que se nos dice es que él es un joven que siempre ha sido libre con una libertad vacía, y que sufre la angustia de esta libertad. Se encuentra en una situación determinada, y la elección que se va a hacer de sí mismo en esta situación, por el contrario, definirá su carácter. Esto se basa en una de las ideas fundamentales del existencialismo, a saber, que el hombre no se da de una vez por todas, y las cualidades que se le pueden atribuir, como ser avaricioso, generoso, cobarde o valiente, no son cualidades análogas al hecho de tener el cabello rubio o negro. En realidad, son el resultado de ciertas elecciones. Él se elige a sí mismo y luego se encuentra a sí mismo como se elige. Nada se da antes de tiempo a Orestes o Calígula, por ejemplo. Simplemente son conscientes de la situación en la que se encuentran. Pero pueden reaccionar ante esta situación, de maneras muy diversas, y según sus reacciones, se definirán a sí mismos como heroicos, como en el caso de Orestes, o, por el contrario, como crueles, demenciales y mezquinos como en el caso de Calígula. La definición de sí mismos sigue, más que precede, su elección.

Naturalmente, en este esfuerzo por describir las situaciones más interesantes y los hombres que se encuentran presentes en estas situaciones y reaccionan ante ellas, no debe perderse la preocupación por la verdad social y psicológica, por lo que estas obras tendrán esa complejidad. Por ejemplo, como he indicado, cuando Orestes resuelve cometer el crimen, no es sólo por razones abstractas, sino también por el afecto que siente por Electra. En otras palabras, su elección moral debe encajar en sus circunstancias psicológicas; en el momento en que decide lo que será, también sucumbe a motivaciones, que de hecho pueden

ser muy convincentes, como la ternura y la compasión que siente por su hermana. Del mismo modo, con Calígula, no es en absoluto sin importancia que descubra lo absurdo del mundo después de la muerte de una mujer a quien amó. Pero estas verdades psicológicas se vuelven secundarias, dando un contexto concreto y uno podría decir antecedentes carnales a los personajes que se presentan; no constituyen el verdadero núcleo del drama. El núcleo del drama en estas obras y en otras del mismo tipo es realmente el hombre que se enfrenta a su libertad en circunstancias específicas y concretas, y que tiene que hacer un uso válido o no válido de esta libertad. El autor puede presentar algunas ilustraciones muy diferentes, pero el mismo tema siempre lo perseguirá. Esta tendencia en el teatro, que puede llamarse moral y al mismo tiempo filosófica, a veces ha sido preocupante. Tanto la moralidad como la filosofía están involucradas porque el verdadero problema moral es lo que el hombre tiene que hacer de sí mismo, o lo que puede hacer de sí mismo. Y para responder a esta pregunta, también se debe saber qué es el hombre, qué es el mundo y cuáles son las conexiones entre el hombre y el mundo, lo que presupone un fondo metafísico complejo.

Así que, a la vez, esta característica moral y metafísica del teatro ha sido a veces preocupante porque los dramaturgos que fueron entrenados en la vieja escuela y también ciertos críticos pensaron que la verdad humana, concreta y viva del teatro sería asesinada al dar este contenido ideológico al teatro. Pensaron que el teatro se convertiría en una demostración. Ya traté de responder a esta objeción cuando te dije que, al escribir *Las moscas*, Sartre había descubierto realmente su pensamiento. No se limitó a ilustrar un pensamiento teórico prefabricado.

En verdad, cada autor, ya sea dramaturgo o novelista, tiene una visión singular del mundo; la singularidad de esta visión es lo que interesa al lector o al espectador, ya que uno escribe porque uno tiene algo que decir. Tener algo que decir es tener la propia comprensión, la propia concepción del universo que nos rodea. Que el autor tenga una visión metafísica particular y esté más especialmente interesado en cuestiones morales no le impide alcanzar verdades completamente universales, ni le impide estar preocupado por el arte y la estética, que son naturalmente necesarias para quien escribe una obra de teatro. Porque aunque el teatro de hoy es en parte un teatro ideológico y al mismo tiempo un teatro que se ocupa de comprometerse, como les decía al principio —un teatro que se preocupa por ser una acción y no simplemente una diversión, por ejemplo—, e incluso no simplemente una instrucción abstracta, sino una verdadera acción, el autor también sabe perfectamente que el teatro no se puede realizar como una acción y un compromiso a menos que tenga éxito en ser una comunicación. Esa es la primera condición de cualquier obra de arte, y cualquiera sea el propósito propuesto por el teatro o la literatura, no tiene la intención de escapar de esta condición principal, que es tener éxito como una comunicación.

En consecuencia, no tendremos una debacle estética en obras como *Las moscas* o *Calígula*; por el contrario, todos los problemas de comunicación, es decir, la estética, se plantearán para estos nuevos autores tal como se plantearon para los antiguos. En cualquier caso, se trata de convertir lo que uno tiene que decir en algo que vive y se apodera del público al que se dirige. Y así, ahí es donde encontramos absolutamente todos los problemas de lo que a veces

se llama forma. Por otro lado, estas invenciones de contenido son lo que permitirá que la forma se convierta en algo realmente interesante otra vez, y no algo académico y muerto. Quiero decir que, si una forma siempre se usa para cubrir las mismas preocupaciones y el mismo material, no se renueva y no se puede renovar a sí misma. Y acabará fácilmente convirtiéndose en algo congelado. Junto con la modificación del contenido en sí, el teatro debe modificar su forma al mismo tiempo. De hecho, esta es la única modificación válida que se puede encontrar. La introducción de nuevo material, nuevas inquietudes y nuevos problemas en el teatro traerá una renovación general que nunca se alcanzaría si se limitara a una especie de rejuvenecimiento artificial del exterior, como lo fueron los directores entre las dos guerras durante mucho tiempo.

La gente ha hablado durante mucho tiempo, y con razón, sobre una crisis teatral en Francia, porque el teatro no tuvo realmente un rejuvenecimiento proveniente del interior. A pesar del aumento en las escuelas de teatro, los esfuerzos para cambiar la forma en que actuaban los actores, el aumento en ciertos tipos de producciones y los esfuerzos para cambiar la forma en que se presentan las obras de teatro, todo eso se mantuvo en el exterior y no pudo lograr realmente dar la vida que al teatro le faltaba. Creo que, por el contrario, este tipo de renovación desde el interior y desde las cosas que intentan expresar los dramaturgos tiene repercusiones para todo el teatro, es decir, en la misma forma de expresión, por lo tanto, en la forma de actuar y dirigir, y el teatro de hoy debe buscarse verdaderamente a lo largo de este camino. Es decir, al tomar en serio la tarea que tiene que realizar, que es la trama de comunicarse con el público y dirigirse al público para transmitir ciertas verdades y mensajes, y al tomar conciencia de este

papel, el teatro al mismo tiempo podrá tener éxito en llegar a ser plenamente consciente de sí mismo. Y esta resurrección, como podría llamarse realmente, de inquietudes e intereses que se manifestarán en el teatro, resonará a lo largo de todo el proceso de producción y del lenguaje de todo lo que podría llamarse estética teatral.

En verdad, los dramaturgos que participan en estos caminos tienen mucho que hacer porque, por supuesto, las trampas de las que se habla —como hacer del teatro demasiado abstracto, demasiado ideológico, demasiado puramente filosófico o no lo suficientemente humano— existen. Ciertamente, al definir primero la situación y los problemas morales de los personajes, uno podría correr el riesgo de convertirlos en entidades abstractas que carecen de su vida y profundidad carnal. Pero precisamente, la existencia misma de estos problemas y las nuevas preguntas que se plantearán, servirán para estimular a los autores a crear nuevas obras de teatro para responder a estos problemas e inventar soluciones diversas. Así que creo que este camino en el que está involucrado el teatro es extremadamente fértil.

Hay otro reproche que a veces se dirige al teatro moderno y a toda la literatura en general, que es su preferencia por presentar dramas que son dramas extremadamente oscuros y por llevar un mensaje de desesperación. Orestes mata a Agamenón y Clitemnestra, y Calígula ha matado a miles de patricios. Un crítico se divirtió contando el número de asesinatos que se vieron en los escenarios franceses durante los últimos tres años. Y, claramente, si se cuenta a todas las personas masacradas por Calígula, se llega a una cifra muy considerable. Se podría preguntar por qué. Bueno, no es por un puro gusto por la violencia,

pero creo que si es así es porque nuestros dramaturgos, como nuestros escritores en general, tienen un sentido muy agudo de la tragedia del mundo moderno. Y, por supuesto, el teatro, incluso más que las novelas, exige una exageración de los problemas del mundo. Si uno quiere llevar la violencia del mundo moderno al escenario, se guiará para describir situaciones y conflictos donde la violencia se exacerba.

Sin embargo, no creo que sea necesario ver en la oscuridad y la tragedia de estas descripciones, más que en la literatura en general, la voluntad de degradar al hombre o la voluntad de describirlo en colores absolutamente oscuros y desesperados. Creo que realmente, tanto para el teatro como para la literatura, siempre se puede decir lo que Sartre acaba de escribir en el artículo que ahora está en proceso de publicar en *Les temps modernes* sobre el tema tan general de la literatura[7]. Se puede decir que nunca hubo alguna literatura o teatro que sea verdaderamente negro, porque hacer teatro es siempre abordar las libertades humanas con la intención de transmitir un mensaje. En otras palabras, siempre es pensar que hay algo que decir, que vale la pena decir algo y que, por lo tanto, algo tiene valor. Y, además, hay hombres a los que se les puede decir, hombres que son capaces de escuchar, por lo tanto, hombres que son libres y también capaces de responder. Así que es para decir que hay algo que expresar, algo que hacer y algo que esperar.

Nuestros dramaturgos nos dan visiones oscuras del mundo porque están convencidos de que el mundo inicialmente presenta un aspecto oscuro, y la peor derrota sería

[7] *Cfr*. SARTRE, Jean-Paul. *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Editorial Losada, 2003 (*N. del T.*)

ocultarlo de uno mismo y recurrir voluntariamente a las mentiras. Sin embargo, se esfuerzan por presentarla en su verdad, incluso si esta verdad es negra, precisamente porque confían en esta verdad y porque piensan que, más allá de todas las tragedias que describen y presentan, a las que intentan aportar soluciones o sobre las cuales al menos intentan meditar, más allá de todas estas tragedias, existe la posibilidad de una esperanza. Y creo que esto es una cosa, entre otras, que debe entenderse si se quiere comprender hasta cierto punto el verdadero significado de la literatura y el teatro actuales. Se podría decir que, con toda su violencia y crueldad, y con la intención de no ocultar ninguna de las realidades del mundo o de los hombres, incluso en sus aspectos más inquietantes y oscuros, existe una esperanza muy cierta en las posibilidades del hombre y el mundo. Creo que incluso podría sentirlo en los textos que les hemos presentado hoy, y creo que es uno de los puntos que esencialmente debe conservarse si uno quiere comprender hasta cierto punto cuál es la inspiración para el teatro de hoy.

Una existencialista mira a los estadounidenses*

Una filosofía siempre es arrogante, y tiene que serlo. Esto se debe a que su razón de ser es reclamar algo excesivo: la posesión de la verdad. El existencialismo no es una excepción. Es una doctrina que pretende —como las filosofías de la antigüedad— revelar la verdadera medida del hombre y de sus valores.

Da la casualidad de que soy una existencialista. Naturalmente, veo a este país desde un punto de vista existencialista, y le aplico, al tratar de juzgarlo, los criterios existencialistas. Ahora, de acuerdo con la filosofía que sostengo, la historia de los hombres es obra de los mismos hombres, y no concierne a nadie más que a ellos; deben hacerla significativa; nadie está justificado ni es absurdo desde el principio. Los hombres pueden hacer de su propia historia un infierno sin esperanza, un depósito de basura, un valor perdurable. Al intentar llegar a algunas conclusiones sobre la civilización estadounidense, estas preguntas me parecieron esenciales: ¿Proporciona a los hombres razones válidas para vivir? ¿Justifica su existencia?

El europeo que acaba de llegar a este país se sorprende ante todo por el espíritu y la generosidad de la vida estadounidense. Los rascacielos, las fábricas, las farmacias, los

* Este texto fue publicado en *The New York Times* el 25 de mayo de 1947 (*N. de T.*)

puentes colgados en lo alto, las carreteras que cruzan los desiertos, perpetúan el movimiento victorioso de los primeros pioneros. Mi asombro aumentó a medida que el tren, el automóvil y el autobús me llevaron por las inmensas áreas de California, Nevada, Arizona, Texas y Nuevo México. Mientras que el espacio parece monstruosamente inflado (a menudo se obliga a esperar durante horas para notar cualquier cambio en el color o la curva del paisaje), el tiempo parece extrañamente contratado.

En los campos de Concord y Valley Forge estuve ante las estatuas de los hombres que crearon América. Estos héroes, tan distantes y conmovedores como Alejandro, Cesar o Vercingétorix, tienen menos de doscientos años; han tardado menos de dos siglos en dotar a un inmenso continente de historia y civilización, para integrar dentro de la humanidad a una vasta porción de la tierra: un humanista no puede dejar de admirar este magnífico triunfo del hombre.

Por razones algo similares a esto, encontré mucha poesía en las farmacias y en las tiendas de diez centavos; la abundancia y variedad de los productos industriales exhibidos apuntaban a un gusto magnífico e inmediato por la transformación de las meras cosas en instrumentos adaptados a los propósitos humanos.

Ahora, para un existencialista, está en la naturaleza de la existencia humana afirmarse contra la inercia de lo dado al dominar las cosas, al invadirlas, al incorporar sus estructuras en el mundo del hombre. Lo que se llama el dinamismo estadounidense ciertamente cumple con este requisito. Hay un cierto tipo de sabiduría que a menudo ha florecido en Francia y que rechazamos totalmente. Tengo en

mente la actitud que Voltaire defendió —pero afortunadamente no adhirió a sí mismo— cuando afirmó en *Cándido* que uno debe cultivar su propio jardín[1]. Esta es la actitud celebrada en el conocido soneto sobre la felicidad: tener una casa, una esposa fiel, pocos hijos, sin pasiones ni preocupaciones, esa es la condición de la felicidad. Significa esperar la muerte, pero sin prisa, en la propia casa, como dice el autor. Pero ¿cuál es el sentido de una vida pasada esperando la muerte? De hecho, apenas necesitamos esperar la muerte: si esta visión de las cosas es correcta, ya estamos muertos.

La filosofía del pequeño burgués en zapatillas, que se aleja de la vida todo lo que puede, le otorga a los eventos el menor alcance posible, la elección de ser sin ambición, amor, entusiasmo; esta filosofía nos parece una negación radical de la existencia. El hombre no es una piedra o una planta y no puede descansar tranquilamente sobre el hecho de que está presente en medio del mundo; el hombre es hombre sólo por su negativa a ser pasivo, por el impulso que lo empuja desde el presente hacia las cosas con el objetivo de dominarlas y moldearlas; para él, existir es rehacer la existencia, vivir es querer vivir.

Sostenemos que el hombre es libre: pero su libertad es real y concreta sólo en la medida en que está comprometida con algo, sólo si persigue algún fin y se esfuerza por efectuar algunos cambios en el mundo. Es por esto por lo que aprobamos, en cierta medida, la forma estadounidense de juzgar a un hombre por lo que ha hecho. En los Estados Unidos, uno siempre está preocupado por averiguar qué hace un individuo y no qué es; uno da por sentado que no

[1] *Cfr*. VOLTAIRE. *Cándido o el optimismo*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2010 (*N. del T*.)

es más que lo que ha hecho o puede hacer; su realidad puramente interna se considera con indiferencia si, de hecho, se toma nota de ella. Un hombre respetable es aquel que ha hecho cosas que tienen valor.

Hay mucha verdad en esta dureza, y los existencialistas también creemos que la realidad de un hombre no está oculta en las agradables nieblas de su propia fantasía, sino que se encuentra más allá de él, en el mundo, y sólo se puede revelar allí. Es por su voluntad de realización, por su proyecto en el mundo, que un hombre se realiza a sí mismo. Y es por eso que Nueva York no me pareció la ciudad inhumana que a veces se dice que es en Francia, sino que, por el contrario, es un magnífico monumento a la grandeza humana.

Pero si reconocemos que la presencia de un individuo se expresa sólo por sus actos, igualmente esencial para nuestra forma de pensar es la noción de que las acciones son significativas sólo en la medida en que expresan una presencia humana. El hombre es libre sólo si se pone fines concretos y se esfuerza por realizarlos, pero un fin sólo puede llamarse así si se elige libremente. Es en el mundo donde el hombre se encuentra con los valores que justifican su existencia; pero él debe haber querido encontrar estos valores allí.

Decir que el pan es comestible es decir que hay estómagos capaces de digerirlo; sólo cuando se ha formulado una pregunta la respuesta puede ser satisfactoria; nada que no haya sido deseado es bueno. La verdad del mundo y del hombre reside en el vínculo entre sujeto y objeto. Adorar el objeto aislado del sujeto, hacer un ídolo de la cosa en sí, es ser atrapado por lo que llamamos —siguiendo a Hegel y Nietzsche— el espíritu de seriedad. Hay una tendencia

en los Estados Unidos a estar fascinado por el resultado desnudo, sin preocuparse por la existencia humana que se apostó en él. Para un existencialista, esto es un grave peligro: ya que el hombre sólo puede encontrarse comprometiéndose con el mundo, la pérdida de lo uno está siempre acompañada por la pérdida de lo otro.

"Usted plantea preguntas sin responderlas", me dijo una vez un periodista estadounidense, "mientras que nosotros respondemos preguntas sin formular ninguna". Admito que es infructuoso hacer las preguntas donde no hay respuestas; sin duda, esta es una de las principales fallas del espíritu latino y griego; pero seguramente es tan absurdo imaginar que la respuesta pueda existir como tal, antes de que la pregunta haya cavado un lugar para ella. Es tan común en la ciencia como en la filosofía que no saber lo que uno ha estado buscando significa no saber lo que se ha encontrado. Algunos estudiantes en Yale estaban conscientes de esto. Me dijeron: "Queremos ir a París por un tiempo para ver las cosas desde cierta perspectiva; ni siquiera hemos podido decidir cuáles son nuestros problemas. Todo lo que sabemos es que no tenemos ninguna solución para ellos".

Pero creo que estos jóvenes fueron bastante excepcionales. Incluso entre los intelectuales estadounidenses hay una tendencia muy clara a confundir la plenitud opaca del objeto con la riqueza humana real. También los intelectuales parecen interesarse exclusivamente en el resultado, más que en el movimiento del espíritu que lo engendró. Un profesor de física me dijo que un día, al tratar de explicar una teoría muy difícil a sus estudiantes avanzados, primero expuso la teoría, dio su fórmula matemática y sólo

entonces realizó la demostración. En este punto, sus estudiantes lo detuvieron: "¿Por qué se molesta en hacerlo? Lo damos por sentado", le dijeron.

Este incidente, que podría coincidir con muchos otros, me parece el más significativo. Estos jóvenes físicos estaban interesados sólo en los resultados, en los usos prácticos y técnicos de una teoría; se negaron a interesarse en el espíritu humano. En primer lugar, esta actitud es un mal presagio para el futuro de la ciencia estadounidense; a menudo son las obras que parecen más alejadas de lo práctico las que finalmente conducen a los mayores descubrimientos.

Pero eso no es todo. Los puentes, las antenas de radio, los edificios y los aviones fueron hechos para ser de utilidad para el hombre; si no hay preocupación por el hombre en la cima de su inclinación, por lo mejor del hombre, cuando se esfuerza por ser coherente, por inventar, por explicarse y justificarse a sí mismo, ¿cómo puede haber una gran preocupación mostrada para ayudarlo a dominar el mundo?

Es cierto que está en la naturaleza del hombre trascender el pasado hacia el futuro sin pausa ni parada. Pero trascender es también preservar; si es desarraigado, el movimiento hacia el futuro se convierte en un vuelo indefinido. El objetivo de ir más rápido se convierte en una coartada para ir a ninguna parte. La continua negación del pasado al final también hiere al presente y al futuro. "¡Qué! ¡Quieres decir que todavía estás interesada en Faulkner! ¡Es un viejo sombrero!", comentó un editor un día.

La frase "sombrero viejo" me llamó la atención. Porque el pasado tiene más que un simple valor sentimental. Lo

que está involucrado aquí va mucho más allá de la cuestión del sentimiento. La verdad es que la realidad del tiempo es terriblemente compleja; sus diferentes momentos se extienden y se contradicen; la vida se compone de momentos que mueren uno por uno. Si consideramos el presente como la aniquilación del pasado, como el portador de la sentencia de muerte de este último, también condenamos el presente; se niega como potencialidad; ya es un cadáver honorífico. ¿Lo que se hizo hace diez años ya no vale nada? Entonces, lo que se haga hoy será inútil dentro de diez años.

Uno realmente no tiene que decirle esto al estadounidense, quien lo sabe demasiado bien. Trabaja en lo provisional. No espera, como el artesano de otros tiempos, conferir un valor eterno al objeto que crea; no le preocupa la calidad, ya que tal preocupación implica no la medición del tiempo sino la rendición segura del mismo; el estadounidense sólo quiere "continuar" con su trabajo para que el resultado no esté desactualizado antes de completarse.

Y es por esto por lo que pronto se descubre un sabor de muerte en esta existencia americana que al principio parecía tan feliz y exuberante: el presente ya está infectado con la muerte. Nadie descansa en ella. Nada podría ser más ajeno al espíritu de este país que la idea de André Gide de que cada instante es infinitamente precioso porque en cada instante se refleja toda la eternidad. Aquí se forma un círculo vicioso. Debido a que se permite que el presente pase sin ser amado, se requiere un nuevo presente incesantemente, y se solicita febrilmente en cambios, sensaciones, etc. Pero el presente nunca existirá más que como una abstracción y una trampa, ya que la forma en que se ha buscado lo ha vaciado de contenido.

El hecho es que la palabra "abstracción" me viene constantemente a la mente cuando trato de definir mi visión de América. Esto puede parecer paradójico, ya que este país está completamente inclinado a los resultados concretos. Pero cortar el resultado del movimiento humano que lo engendró, negarle la dimensión del tiempo, es también vaciarlo de todo tipo de calidad: sólo quedan huesos secos. Sin calidad, la única medida que queda para estimar el trabajo y el logro del hombre es cuantitativa: el dinero. Y el dinero es sólo un signo abstracto de la riqueza real. El culto al dinero que uno encuentra aquí no surge de la avaricia o la mezquindad; expresa el hecho de que el individuo no puede acometer su libertad en ningún ámbito concreto; ganar dinero es el único objetivo que uno puede establecerse en un mundo en el que todos los objetivos se han reducido a este denominador común.

En las universidades y colegios, como en otros lugares, hablé con muchos jóvenes. Una característica que encontré en ellos es particularmente preocupante para un europeo: su falta de ambición auténtica. El tipo de ambición que uno encuentra en el joven francés encarnado por Stendhal en Julien Sorel[2]: quiere emerger fuera del mundo, para oponerse e imponerse a él, al darse cuenta de esta victoria.

El joven estadounidense generalmente carece de un sentido de realización personal. No quiere hacer grandes cosas porque no es consciente de que hay grandes cosas por hacer. Su ambición se limita a ganar dinero. No se compromete a escribir un buen libro, sino a producir un *bestse-*

[2] *Cfr*. STENDHAL. *Rojo y negro*. Madrid: Alianza Editorial, 2013 (*N. del T.*)

ller. Y esto no se debe a la poca mentalidad o la preocupación por él mismo, sino simplemente porque no percibe ningún otro criterio objetivo de valor además del dinero.

El tiempo y el dinero, repito, son conquistas abstractas. Porque, ¿qué se puede hacer con el tiempo y el dinero que se ha ganado, excepto gastarlos? Pero ¿en qué se puede gastar si lo único a lo que se puede aspirar es ganar tiempo y dinero? El ocio y el dinero en el bolsillo parecen valores concretos, lo que implica cierta libertad real; y es precisamente en el éxito económico que el estadounidense encuentra una manera de afirmar su independencia personal; pero esta independencia sigue siendo totalmente abstracta, ya que no sabe qué concederse a sí mismo.

Los regímenes totalitarios ocultan el carácter de libertad cuando identifican la libertad del hombre con el reconocimiento de la necesidad; pero el átomo de Epicuro que salta hacia la derecha o hacia la izquierda sin aspirar a llegar a ninguna parte —ya que en el vacío no hay un lugar definido— tampoco es libre. Un hombre atado a un suelo fértil que cultiva obedientemente no es libre. Tampoco lo es el hombre que está abandonado en un desierto y se le dice que vaya a donde quiera.

Ahora, América no es en absoluto como un desierto; cuando uno viene de Europa, parece más bien un paraíso. Pero la diferencia entre un desierto y un paraíso no es tan grande como se supone generalmente: en los jardines de Fra Angélico como en el Sahara, no hay nada qué hacer para los hombres. En esta rica América, hay miles de personas que no pueden encontrar ninguna tarea qué realizar; la época de los pioneros realmente ha terminado.

Por supuesto, América es joven; pero ha sido joven sólo durante algún tiempo. Tiene un pasado, una herencia. Los caminos y las fábricas, los campos y las máquinas ya están allí, y el joven estadounidense ahora no enfrenta un futuro que es virginal, sino rico en muchos atractivos. Está en un mundo que otros han creado para él, un mundo completo. No digo que no haya nada qué hacer para él, lejos de eso; América no es un paraíso, es una parte viva de la "tierra de los hombres", como dijo Saint-Exupéry[3]. Pero para descubrir lo que se debe hacer, un cuestionamiento humano tiene que poner en duda este mundo.

Muchos estadounidenses parecen estar aplastados por la enorme realidad de su país. Sin embargo, es mediante un movimiento libre de este tipo que pueden darse cuenta de que son individuos concretos y, de la misma manera, dar un contenido real a la civilización estadounidense. Como resultado de no haber logrado un vínculo concreto con el mundo, la mayoría de ellos siente un gran vacío interior; sienten la abstracción de una libertad sin contenido; los marea; buscan una salida.

Aquí de nuevo hay un círculo vicioso que hay que romper. Cuanto más busca un hombre escapar de sí mismo, más razones tiene para hacerlo. La mayoría de los estadounidenses tienen miedo de sí mismos. Su optimismo es totalmente externo. Confían en el mundo hasta cierto punto, y también en sí mismos, en la medida en que forman parte de él, en la medida en que se consideran capaces de lograr este o aquel logro objetivo. Pero no confían en sus juicios

[3] *Cfr*. SAINT-EXUPÉRY, Antoine. *Tierra de los hombres*. Córdoba: Editorial Berenice, 2016 (*N. del T.*)

individuales, sus sentimientos personales; estos no se quieren poner en tela de juicio, lo que demuestra cuán inciertos son.

La discusión no se disfruta en América; uno duda en introducir una idea significativa en una conversación. Y no creo que el autoexamen sea muy popular. El estadounidense siente horror al sentirse culpable. No tiene, como el eslavo, un sentimiento por el pecado y el remordimiento, ni como el francés un sentimiento de angustia. Le gusta estar en sus buenas gracias. Esto sin duda es el resultado de su herencia puritana. También es un signo de esa sencillez que es uno de los rasgos atractivos de algunos estadounidenses: no pueden soportar el sentimiento de culpa y, por lo tanto, tienen que cambiar.

La libertad de espíritu que poseen los franceses a menudo no guarda relación con el cinismo o la indiferencia con que pueden aceptar sus debilidades. Manejar ideas es interesante cuando no llevan a ninguna parte. Aquí las ideas fructifican, lo cual es bueno, pero esta es la razón por la que se evitan las ideas.

Podría decirse que América está en la etapa que Hegel designó como la etapa de inocencia, en la que el objeto y el sujeto aún no se han dividido por la punzada de la conciencia desventurada[4]. Por eso los europeos encuentran algo infantil en este país: la infancia, también, es inocente. Pero, mucho antes de Freud, La Fontaine dijo que la inocencia no significa pureza. En un adulto, la inocencia no puede sino significar una ceguera voluntaria.

[4] *Cfr.* HEGEL, G. W. F. *Fenomenología del espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 128ss (*N. del T.*)

El estadounidense teme ese frío aislamiento, la negligencia en que cae el hombre cuando se separa de lo dado: de este tipo de separación nace el drama de la existencia humana; sin la punzada de separación, el drama no es auténticamente humano, carece de conciencia y libertad. El individuo tiene que encontrarse a sí mismo y asumir la tarea de ser lo que es en el peligro y la gloria de su libertad solitaria; sólo así puede el mundo en el que él se empuja tener un carácter y un valor humanos.

Para mí, la esperanza de Estados Unidos no está en la bomba atómica y tampoco en la TVA[5]. Se encuentra en los corazones inquietos de los ex-GI[6] y en los corazones de miles de jóvenes. El futuro de América radica en la conciencia de su juventud; puede ser que tomen conciencia de lo que el filósofo español Unamuno llamó "el sentimiento trágico de la vida"[7] y las responsabilidades que incumben a un

[5] La TVA (*Tennessee Valley Authority*) es una agencia corporativa independiente del gobierno de los Estados Unidos, creada en 1933 y responsable del desarrollo integrado de la cuenca del río Tennessee. Esta fue la primera vez que una sola agencia abordó el desarrollo total de recursos de una región importante (*N. del T.*)

[6] GI es un término que describe a los miembros de las fuerzas armadas de Estados Unidos, sus elementos o sus equipos. Puede ser usado como sustantivo o como adjetivo. El término se utiliza ahora como una sigla de "Government Issue". Originalmente refería a *galvanized iron* ("hierro galvanizado"). Las letras "G.I." se usaban para designar a los equipos hechos a partir de hierro galvanizado, tales como botes de basura de metal, en los inventarios del Ejército de EE. UU. y los registros de abastecimiento. Durante la Primera Guerra Mundial, los soldados estadounidenses se referían con sorna a los proyectiles alemanes que caían como "GI cans" ("latas de GI"). En esa misma época, "G.I." comenzó a ser interpretado como "Government Issue" (suministro del gobierno) y pasó a ser adjetivo de cualquier cosa que tenga que ver con el Ejército (*N. del T.*)

[7] *Cfr*. UNAMUNO, Miguel. *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Editorial Sarpe, 1983 (*N. del T.*)

gran país. Si la inmensa realidad que es América está dirigida a servir al espíritu y la libertad del hombre, así como a su cuerpo, bien puede convertirse en una civilización comparable a Atenas y Roma. Si no, seguirá siendo un hecho, entre otros hechos, en un mundo que no habrá ayudado a justificar.

Una sonrisa como el tétano*

Lo que hace que la vida diaria sea tan agradable en Estados Unidos es el buen humor y la amabilidad de los estadounidenses. Por supuesto, esta cualidad tiene su reverso. Me irritan esas invitaciones imperiosas para "tomar la vida con calma", que se repiten en palabras e imágenes durante todo el día. En los anuncios de Quaker Oats, Coca-Cola y Lucky Strike, qué muestran de dientes blancos: la sonrisa parece tétanos. La niña estreñida sonríe con amor al jugo de limón que alivia sus intestinos. En el metro, en las calles, en las páginas de revistas, estas sonrisas me persiguen como obsesiones. Leí en un cartel en una farmacia, "no sonreír es un pecado". Todos obedecen el orden, el sistema. "¡Anímate! Tómalo con calma". El optimismo es necesario para la paz social y la prosperidad económica del país. Si un banquero ha prestado generosamente $50 sin ninguna garantía a algún joven francés en problemas financieros, si el gerente de mi hotel corre un pequeño riesgo al cambiar los cheques de sus clientes, es porque esta confianza es requerida e implícita en una economía basada en el crédito y el gasto.

Esta amabilidad es desconcertante. Por la tarde voy a cobrar un cheque. Tan pronto como entro en el banco, un empleado uniformado se me acerca para ayudarme. Podría pensar que me está esperando. Me dirige hacia una

* "A smile like tetanus" fue publicado en *Across the Board 38* (*N. del T.*)

especie de vestíbulo alineado con escritorios; en cada escritorio hay un cartel que anuncia el nombre del empleado al público. Me siento; le muestro mis papeles al señor John Smith. Él no es un miembro anónimo, y yo no soy una cliente anónima; él me hace la cortesía de dirigirse hacia mí por mi nombre, personalmente. Aprueba mi cheque y el cajero me da de inmediato la suma que he solicitado.

En Francia, la verificación se habría realizado al otro lado del mostrador, sin mi participación y sin duda a regañadientes; entonces me hubieran asignado un número simple. Pero no soy tonta. Este respeto otorgado al ciudadano es completamente abstracto; esa misma sonrisa educada que le asegura a David Brown que él es un individuo único también gratificará a John Williams, que también es único. Nada es más universal que esta singularidad reconocida con tal ceremonia. Uno sospecha de un engaño. No obstante, gracias a estas consideraciones, el estadounidense no necesita esforzarse para sentir su dignidad humana. Puede ser comercial, pero la cordialidad de los vendedores, empleados, camareros y porteros nunca es servil. No son amargos ni rígidos, y aunque es fomentada por el interés propio, su amabilidad no es menos real.

La novela y el teatro*

La novela y el teatro son dos formas de ficción: en ambos casos se trata de crear un mundo imaginario y hacer que los personajes, cuya historia constituye lo que se llama la trama, entren en este mundo. Para que el impacto del trabajo supere al del entretenimiento simple, la historia también debe tener un significado. A través de mentiras cuidadosamente construidas, el libro, como la obra, se esfuerza por comunicar una verdad humana general, pero no se basan en los mismos dispositivos y no buscan el mismo tipo de verdad.

El novelista tiene una técnica variada y flexible a su disposición: describe, narra, comenta, o al menos sugiere comentarios; da un discurso a sus héroes, entra en sus conciencias, adopta diferentes puntos de vista, es el amo del espacio y el tiempo, se mueve a su antojo, acelera el curso de los eventos, lo invierte o lo detiene; puede saltarse una hora o un siglo si así lo desea. Además, las relaciones que mantiene con el público le permiten una gran libertad. Cada lector está solo ante el libro, lo descifra tan lentamente como le conviene, lo deja y lo retoma. Uno puede esperar de él mucha paciencia y concentración. Además, el autor tiene licencia completa para tratar cualquier tema que desee y lo enciende en la trama de su elección. Apenas hay restricciones impuestas por la forma novelística.

* "Roman et théatre" se publicó en *Opéra* 24, 1945 (*N. del T.*)

Puede contar la historia de una colectividad, una familia, una época, o pintar un personaje, una pasión, una situación o evocar un drama. Puede estar interesado en casos singulares porque tiene los medios y el tiempo para desarrollarlos lo suficientemente a fondo para sacar la verdad general de ellos.

Las cosas son completamente diferentes en el teatro. La historia completa debe expresarse a través del lenguaje de los personajes: sus palabras, gestos y expresiones faciales. Sus conciencias están cerradas; sólo conocemos las relaciones que mantienen entre sí. Por lo tanto, la acción debe basarse en el lenguaje, y el lenguaje debe ser acción. Los personajes deben participar completamente en este intercambio de apelaciones y respuestas, ya que no existe ningún medio para dotarlos de una dimensión interior. Es por esto por lo que una verdadera obra es casi necesariamente la exposición de un conflicto. Dado que la expresión verbal no dura mucho tiempo como una simple reacción apasionada y como cada frase tiende inmediatamente hacia lo universal, el hecho de que los personajes "hablen" hace que este conflicto se convierta en una oposición de derechos, principios, actitudes de vida o puntos de vista sobre la condición humana. Esto limita la elección de los sujetos. Las aventuras individuales y los dramas interiores no son adecuados para el teatro, y tampoco lo son los estudios de casos singulares. Debido a que la técnica teatral es incompatible con un desarrollo más profundo del personaje, lo singular no podría coincidir con lo general aquí; permanecería anecdótico y ridículo. Desde el principio, el dramaturgo debe colocarse en el plano de la generalidad. Sus personajes deben ser típicos, ya sea por sus personalidades, por sus pasiones o por las ideas que expresan, o por su situación. Además, la construcción de la trama está limitada

por numerosas restricciones. El autor debe dar a su trabajo las dimensiones de un espectáculo y debe superar las resistencias del espacio y el tiempo, ya que incluso dividir su obra en escenas le permite situarla en un número limitado de lugares y momentos. Debe restringir el número de personajes y tener en cuenta los problemas planteados por su existencia de carne y hueso: sus entradas y salidas, sus gestos mínimos son tan visibles que deben ser regulados con una gran economía. Para informar al público sobre lo que es útil que ellos sepan, no hay otro medio que no sea el diálogo. Aquí uno se topa con la gran dificultad de las exposiciones. Todo esto lleva a buscar una trama lo más sencilla y compacta posible. Pero la simplicidad no significa pobreza; la calidad reducida de la trama no debe dañar la grandeza del sujeto, o el teatro sería sólo un arte menor. Y las condiciones bajo las cuales se presenta la obra al público requieren que esta grandeza sea inmediatamente perceptible. De hecho, el público aquí es una comunidad de espectadores; los hombres dotados de una existencia social tienen más exigencias y menos paciencia que un individuo aislado. Además, aquellos que miran una obra que se está ejecutando no tienen la libertad que disfruta un lector. No están satisfechos a menos que cada momento del espectáculo sea plena y claramente expresivo. Las partes lentas, las digresiones y los matices que tan a menudo dan a las novelas su encanto son desterradas del escenario. Una obra debe extenderse continuamente para enganchar y subyugar. Como saben, la perspectiva teatral exige una exageración de las entonaciones, los gestos, el vestuario, el maquillaje y las luces. Esta exageración autoriza y requiere la exageración de la trama misma. El problema que debe resolver el dramaturgo es cómo presentar un conflicto interhumano de alcance universal a los hombres reunidos en la socie-

dad, y presentarlo a través de una crítica simple y sorprendente. Sólo hay una solución: colocar a los héroes en situaciones extremas y llevarlos a elecciones extremas. La situación extrema tiene significación universal; el conflicto que enfrenta a Antígona contra Creonte se revive cada día entre el realista político y el intransigente moralista[1]. Y esta significación se revela de manera apasionante.

La muerte juega un papel tan importante en el teatro porque es uno de los resultados naturales de este tipo de situaciones. Y como hay situaciones excepcionales en situaciones extremas en el sentido de que casi no se encuentran en el mundo cotidiano, es comprensible que el dramaturgo pueda ser llevado a buscar justificaciones históricas o místicas para ellas. Las adaptaciones escénicas, que a menudo se critican, se imponen al teatro por su propia esencia. El teatro saca su grandeza de estas restricciones que lo limitan. Expresar verdades elevadas de manera simple, directa y evidente es un éxito para el teatro, pero al mismo tiempo, es un privilegio precioso que no comparte el novelista.

En una novela, de hecho, no hay otros datos perceptibles aparte de la forma de las palabras impresas en negro sobre papel blanco. Nada limita la inventiva del autor, pero nada apoya tampoco la imaginación del lector. El autor es libre de contar lo que quiera, como le plazca; ¿pero alguien le creerá? Si quiere ser convincente, no debe copiar el mundo real como querían los naturalistas, sino apoyarse

[1] En el ensayo "Idealismo moral y realismo político" Beauvoir utiliza las mismas expresiones respecto de la reconstrucción del arquetipo del drama de Antígona y Creonte en la dimensión moral y política. *Cfr.* BEAUVOIR, Simone. *El existencialismo y la sabiduría de los pueblos*. Barcelona Edhasa, 2009, pp. 59-97 (*N. del T.*)

en él. Su presencia debe sugerirse de tal manera que la ficción, ya sea heroica, poética o incluso fantástica, se desarrolle en el contexto de un mundo. Es por esto por lo que la trama buscará imitar la contingencia de eventos vividos; el lenguaje imitará las vacilaciones e incoherencias del lenguaje hablado, y los comportamientos y sentimientos de los héroes se basarán en la psicología. Esta preocupación por lo natural se puede encontrar en Kafka, así como en Stendhal, en Poe y en Dostoievski. Incluso en las historias más excepcionales, debemos sentirnos inmersos en este mundo cotidiano. Si no, nos parecen gratuitas y no nos conmueven.

El teatro, por el contrario, ofrece un punto de apoyo tangible para la imaginación del espectador: la presencia física de los actores, cuya realidad se irradia a los escenarios y los disfraces. El escenario en sí es un mundo extraño al mundo real, que posee sus propias dimensiones, luz y formas simples y sorprendentes. Se necesita un esfuerzo para penetrar en él; en el momento en que se levanta el telón, el espectador duda por un instante antes de aceptar todas las convenciones que se le imponen. Pero una vez que entra, es muy posible que permanezca encerrado dentro de ella hasta el final de la obra. Por lo tanto, el dramaturgo puede transportarnos a China, a la Edad Media, al cielo o al infierno, y estamos listos para seguirlo. Sólo que no debe haber un realismo torpe en los escenarios, accesorios o texto para recordar la existencia de otro universo. El universo del escenario debe afirmar sin fallas su propia existencia a través de su perfecta coherencia y la lógica rigurosa que une todos sus diversos elementos.

De ello se deduce que, entre otras cosas, el diálogo teatral debe someterse a otras leyes distintas de las que rigen

los diálogos en las novelas. En ningún caso se trata de hacer que los personajes hablen como lo harían en la vida real. Pero en la novela, se imita la naturalidad del lenguaje hablado. Por ejemplo, es bueno cuando los protagonistas no se responden exactamente porque deben seguir el desarrollo de sus propios pensamientos al mismo tiempo que siguen el de la conversación. El diálogo teatral no puede ni debe aspirar a la naturalidad. En un mundo donde cada pedacito de conocimiento, cada sentimiento y cada evento existe sólo a través de la expresión verbal, el texto no sólo representa las conversaciones de los personajes sino la totalidad de sus seres y sus situaciones. Sus respuestas son una secuencia de reacciones y provocaciones que deben encajar exactamente (a menos que se busque un efecto de incoherencia). Deben ser compactos, directos e inmediatamente expresivos como la trama misma. Además, adaptar la trama para una producción escénica requiere una adaptación del lenguaje, que incluso puede adoptar la forma convencional de verso. Hechas para ser habladas y no leídas, las líneas también deben ser fáciles de articular, y el significado debe fluir con un cierto ritmo verbal, actuando como un punto de apoyo para las reacciones de los protagonistas. Si responde a todas estas demandas, parecerá correcta. Aquí, al igual que con la dirección y la actuación, un enfoque riguroso hace posible alcanzar una verdad estética que prescinde de todo realismo.

Así, tanto en el teatro como en la novela, diferentes tipos de libertad nacen de diferentes restricciones. No hay razón para elegir entre estos dos modos de expresión. Uno simplemente debe esforzarse por utilizar cada uno de acuerdo con sus propias exigencias.

Un renacimiento americano en Francia*

Uno de los eventos significativos en la literatura francesa durante el período entre las dos guerras fue el descubrimiento de la literatura estadounidense. Recuerdo con qué fervor los iniciados, quienes podían leer inglés, pasaron a través de los primeros libros de Dos Passos, Hemingway y Faulkner. La aparición en la traducción francesa de *Manhattan Transfer*, *Adiós a las armas* y *Santuario* fue una revelación para todo el público lector francés.

Durante la ocupación, cuando los libros estadounidenses estaban prohibidos, se volvieron aún más preciosos. En la mañana posterior a la liberación, hubo maravillosas oportunidades para los vendedores de libros. Se vendieron copias de *La parcela de Dios* y *De ratones y hombres* por sumas fabulosas. Desde entonces, se han impreso cientos de miles de copias de Faulkner, Hemingway, Dos Passos, Steinbeck y Caldwell. Cada reseña ha hecho que sea un punto de honor descubrir jóvenes autores desconocidos; en casi todas las revistas uno encuentra algún cuento o extracto de una novela de un estadounidense.

El enamoramiento se hizo tan fuerte que ciertos escritores franceses, que al principio habían recibido con el mayor

* "An American Renaissance in France" se publicó en *New York Times Book Review*, 1947 (*N. del T.*)

afecto el mensaje de Estados Unidos, comenzaron a considerar que todo era un tedio. El periódico *Combat* presentó una serie de discusiones sobre la influencia de la literatura estadounidense. En él, las contribuciones de Albert Camus, y de muchos otros, expresaron cierta cantidad de fatiga, e incluso de antagonismo.

Incluso aquí, he conocido a muchos escritores y críticos que están escandalizados por el interés que tenemos en los libros que vienen de este país: les resulta sospechoso; acusan al público francés de hablar acríticamente de obras de segunda o tercera categoría con un entusiasmo apropiado sólo para las obras maestras; y esta excesiva admiración les parece una forma sutil de desprecio. El hecho es que en la moda actual hay muchas confusiones y peligros.

En primer lugar, la comprensión de los lectores franceses de la cultura estadounidense está en peligro. El artículo estadounidense se vende demasiado bien, cualquier cosa y todo aparece indiscriminadamente en el mercado, y no hay cuidado de los valores reales. El público, que ya ha desarrollado un gusto por los libros mediocres y de fácil lectura, está muy feliz de recibirlos como obras maestras cuya pobreza saltaría a la vista si se les quitase los colores seductores del exotismo; el público toma la brutalidad por la fuerza, la obscenidad por la profundidad psicológica, la imagen superficial del color local por las riquezas imaginativas. Enfrentarse a esta falta de distinción significa evitar que uno mismo comprenda los esfuerzos de los escritores exigentes para lograr la fuerza real, la verdadera profundidad o la inventiva.

Las novelas de segunda categoría, tan fáciles de leer, también son fácilmente imitadas: lo brutal, lo obsceno, lo pintoresco se ven fácilmente. En Francia, cualquier joven

de 18 años que tenga poco talento puede elaborar con éxito una historia corta inspirada por los estadounidenses; esto lo adula, cree que ha encontrado su inclinación. Él hace otra del mismo tipo; en lugar de reflexionar antes de escribir, decidir qué tiene que decir y cómo debería decirlo, simplemente escribe. Piensa que sabe lo que es escribir; esta falsa facilidad es peligrosa. Para contar bien una historia, primero hay que tener algo que contar; la toma de una técnica prestada de otros no es lo mismo que servirse de un verdadero aprendizaje literario. Es realmente frívolo y perjudicial hablar de Dashiell Hammett con tanto entusiasmo como Faulkner, ya que el lector perezoso y el principiante apresurado tienden a detenerse con Dashiell Hammett y prescindir de Faulkner.

Sin embargo, la confusión que he señalado no es peor que otra en la que también corremos el peligro de caer: la de los escritores franceses que rechazan por completo la influencia de la novela estadounidense; esto sería estúpido y, además, imposible. Ya hemos asimilado la influencia, y nos ha acogido bien; una consecuencia es que han aparecido nuevos problemas, pero apenas podemos pensar en rechazar lo que se ha adquirido.

Por mi parte, estoy convencida de que la influencia estadounidense ha sido extremadamente fructífera. Ha habido un acuerdo muy feliz entre las necesidades internas de los escritores franceses contemporáneos y las nuevas posibilidades que les llegaron desde afuera. Es un gran privilegio y también un gran peligro para una literatura tener a su disposición un lenguaje que tiene muchos siglos de antigüedad: el resultado de purificar y subutilizar su vocabulario, de hacer que su sintaxis sea flexible, es que el len-

guaje se debe considerar como un fin en sí mismo y se separa de la vida cotidiana. Para escritores como Gide, Valery, Giraudoux, la literatura se había convertido en un dominio puramente abstracto; nada podría integrarse con ella que no se hubiera reducido primero a conceptos mediante análisis o poesía. El academicismo y la preciosidad son los callejones sin salida en este camino.

¿Qué se puede hacer si uno quiere expresar la verdad de la vida en su materialidad cruda, si se quiere presentar la vida al lector tal como aparece en las palabras y los actos de los hombres antes de haber sido alterados por su conciencia? Los escritores italianos me dicen que han sentido la misma dificultad, en la medida en que no tienen otra alternativa que escribir en toscano (en la que uno debe referirse al agua como "las olas" y a un caballo como "un corcel"). Lo que nos sorprendió en los grandes novelistas estadounidenses fue su esfuerzo por incorporar a sus libros una vida que aún latía; para describirla, emplearon un lenguaje vivo e inventaron técnicas audaces y flexibles para preservar la frescura de los eventos que describieron.

Nosotros, también, antes de la guerra, pero aún más desde entonces, hemos sentido la necesidad de expresar la verdad inmediata de las aventuras humanas. A los jóvenes que regresaron de la guerra, de los Maquis, de la prisión y de los campos de concentración, les gusta expresar sus experiencias desnudamente. La tradición de *La Princesa de Cléveris* y de Valery no les sirve de mucha ayuda. Dashiell Hammett les sirve mejor. Porque en sus libros, como en las novelas "duras" que son lo suficientemente temerarias para disfrutar, hay un arte de narración adaptado a las vicisitudes de la acción. Una de las tareas más difíciles que

uno puede establecer en la literatura es la de representar una acción: esto requiere mucha habilidad técnica.

La historia de detectives por definición es la representación de una acción; si es bueno en su tipo, uno puede aprender muchas lecciones útiles de ella. Esto, por supuesto, no garantiza poner la historia del detective en el mismo plano que Moby Dick; pero explica por qué a los jóvenes escritores franceses les han dado mucha importancia a obras de este tipo. Por supuesto, están aún más interesados en aquellos escritores que pueden representar no sólo la acción externa, sino el drama humano cargado de significado.

Ahora, el mérito de los grandes novelistas estadounidenses consiste en el hecho de que pudieron tratar la vida en su aspecto dramático. En cierto sentido, se puede llamar "realistas" a Steinbeck y Richard Wright; pero el rasgo distintivo del realismo francés es su negativa a tomar una posición: el mundo se describe con una objetividad totalmente abstracta, y el autor no adopta ningún punto de vista hacia él. En *En dudosa batalla* de Steinbeck, como en *Mi vida de negro* de Richard Wright, la realidad se invierte en la concreción de una experiencia en la que se ha apostado una conciencia individual y una libertad individual; se describe la lucha de un hombre contra las resistencias del mundo.

Y es precisamente esto lo que hoy en Francia nos parece la verdadera misión del escritor: describir en forma dramática la relación del individuo con el mundo en el que él apuesta su libertad. Lo que encontramos en los grandes escritores norteamericanos contemporáneos no fue tanto la riqueza del lenguaje o la experticia técnica, como este auténtico sentido de la función de la literatura. El error sería

creer que la admiración que hemos concebido para ellos debería desviarnos de nuestra propia herencia. El intento de captar el movimiento mismo de la vida no implica renunciar al pensamiento. Describir actos y palabras no es prohibirse a uno mismo la profundidad en el conocimiento del hombre. Ni la filosofía ni la psicología tienen nada que perder aquí; por el contrario, es gracias a esta herramienta técnica prestada de los Estados Unidos que pudimos encargarnos de dar a la filosofía una forma novelística. Cualquier veta puede estar mal trabajada; esto no significa que no se pueda encontrar oro real. Fue Gide quien dijo muy justamente que el miedo a la influencia es un signo de debilidad.

La cultura francesa es lo suficientemente fuerte como para no desgarrar lo que viene de fuera; puede renovarse sin pérdida. Quizás sólo a través de tal exposición podrá, a su vez, ayudar a la literatura estadounidense en esa trascendencia de sí misma que toda literatura debe lograr.

Una historia que me conté*

A veces me han preguntado por qué pasé siete años escribiendo mi autobiografía. Porque, de hecho, representa una parte importante de mi obra, ya que hay tres volúmenes: *Memorias de una joven formal*, *La plenitud de la vida* y *La fuerza de las cosas*. Titulé el último volumen *La fuerza de las cosas* porque abarca el período de 1945 a 1962, y en ese momento, después de la guerra, me di cuenta de la importancia que tienen las cosas en el curso de una existencia, mientras que anteriormente pensaba que mi vida era una historia que yo solía contarme.

Por lo tanto, esta historia es la continuación de la anterior. Para ser honesta, tan pronto como comencé *La plenitud de la vida*, después de *Memorias de una joven formal*, decidí relatar mi vida más o menos hasta el momento en que me encontré en el proceso real de escribirla. Sin embargo, me detuve en la Liberación de París porque sentí la necesidad, por así decirlo, de recuperar el aliento, considerando que *La plenitud de la vida* ya era un volumen muy largo y también quería saber qué tipo de recepción haría el público. Porque, de cierta manera, me parecía bastante arrogante hablar tanto de mí misma. Y vi que, en general, mis consi-

* "Une histoire que je me racontais" corresponde a un audio de Simone de Beauvoir presentado por Marc Blancpain. En la *Collection Français de notre temps 24*. Paris: Disques Culturels Français, 1963 (*N. del T.*)

deraciones habían generado un gran interés, y que, en consecuencia, había razones válidas para seguirlas. Ciertamente también hubo razones para no hacerlo. Mucha gente me dijo: "Después de todo, usted dice mucho más en sus *Memorias* que en su autobiografía y, dado que no se puede decir absolutamente todo, de alguna manera se falsifica la realidad. Sería mejor esperar y hacerlo cuando puedas estar más desapegada y escribirlo en una fecha muy posterior". Sin embargo, por todo eso, no hice caso de esos comentarios, porque quería contarles algo que, para mí, todavía era una experiencia totalmente en vivo. Y los recuerdos que uno escribe a la edad de setenta o setenta y cinco años pueden ser encantadores, pero de ninguna manera tienen, a pesar de todo lo demás, las mismas características afiladas, como los recuerdos que uno tiene cuando casi está en el lugar.

Y específicamente, para relacionar la transición de una edad a la otra, que generalmente es lo que ocurre durante los cincuenta, bueno, es mejor estar dentro de ellos que haberlos dejado atrás por completo. Además, también me dijeron que era interesante relacionar mi juventud cuando era completamente desconocida, por lo que básicamente, desde que entré en la vida pública, la historia de mi vida sería una especie de copia de lo que ya se sabía. En mi opinión, la dimensión pública de la vida de un autor no es más que una única dimensión, y creo que todo lo relacionado con mi carrera literaria no es más que un aspecto de mi vida privada. Y eso es exactamente por lo que estaba tratando de entender, tanto para mí como para los lectores, lo que significa tener una cierta existencia pública desde un punto de vista privado. También me dijeron que se iba a cruzar con *Los mandarines*, pero esta afirmación se basaba

en un error considerable cometido respecto de *Los mandarines*, un error que, por cierto, a menudo me molestaba. Insistieron absolutamente en llamarlo una autobiografía, mientras que, de hecho, era realmente una novela. Una novela inspirada en circunstancias, inspirada en la posguerra, por personas que conocí, por mi propia vida, etc., pero realmente transpuesta en un plano totalmente imaginario que se aleja de la realidad. Por cierto, si uno lee *La fuerza de las cosas*, se da cuenta de que *Los mandarines* no tiene absolutamente ninguno de los rasgos de una crónica.

Por lo tanto, estas objeciones no me parecieron válidas, sino todo lo contrario, quizás porque de hecho tuve una vida pública que dio lugar a muchos malentendidos; me refiero a mis escritos y luego a los detalles de todo lo que la publicidad puede contar sobre un autor y sobre mí. Por el contrario, debido a eso, quise aclarar el historial y mostrarle al lector mi verdadera cara, le guste o no, para que, en cualquier caso, me deteste o le caiga bien por razones verdaderas y no por algunas leyendas que se podrían hablar sobre mí o debido a algunas malas interpretaciones de mis libros. Y tomé este último volumen como una especie de aclaración con respecto a mi actitud, ya sea privada o pública, así como mis propios libros, algunos de los cuales, como ya he señalado con respecto a *Los mandarines*, han sido muy mal entendidos. Estaba particularmente interesada en volver a visitar *El segundo sexo* para saber en qué circunstancias lo había escrito y para demostrar que no era, como se decía con demasiada frecuencia, un libro de resentimiento, rencor y descontento con ser mujer, sino que era un libro totalmente imparcial. En una palabra, este último volumen me dio la oportunidad de conversar con mis lectores sobre mi propia obra, mucho mejor de lo que había podido hacerlo antes.

También hay otra razón por la que he escrito estos libros, esta razón es que, personalmente, realmente disfruto leer autobiografías y todo lo que es esencialmente un documento sin procesar, como memorias, recuerdos, periódicos, etc. Verdad objetiva que no se puede encontrar ni en las mejores novelas, ni en las más inspiradas, ni en las más profundas.

En primer lugar, en una novela hay un tema que siempre me molesta: el hecho de que nada es gratuito. O, si es gratuito, entonces es un desperdicio. Sin él, la historia siempre está elaborada de modo que cierto —no diría cierto mensaje, porque no me gusta mucho esta palabra— pero, en cualquier caso, de ella se puede derivar una cierta significación. E incluso si uno intenta ocultar este significado, en este esfuerzo todavía hay algo organizado, bien direccionado e intencional: nunca gratuito. Pero en las memorias, uno vuelve a contar los eventos como sucedieron y simplemente porque sucedieron de esa manera. Hay otra ventaja: debido al hecho de que uno proporciona detalles arraigados en la realidad del mundo, el mundo es, en resumen, su garantía: les da peso.

Si digo en una historia real "lloré", eso es suficiente para que se mueva. En una novela, uno se verá obligado, ya que todo es imaginario, a reconstruir las lágrimas de las heroínas, a convencer realmente al lector de que se derramaron las lágrimas, y uno será conducido a un estilo completamente diferente, a un tenor que es completamente diferente del tono directo que puede ser muy vivo y que se tiene en una autobiografía. No significa, por cierto, que tampoco encuentre desventajas en la autobiografía. Especialmente después de haberla practicado durante casi siete años, me encontré bastante satisfecha y quería comenzar a

hacer algo completamente diferente. Existe, en realidad, un defecto; que al final uno se ve obligado a seguir la cronología de los eventos y casi no tiene la oportunidad de hacer una pausa. Naturalmente, uno es libre, pero el género lo atrapa y lo lleva casi por completo a pesar de uno mismo. Por supuesto, uno puede hacer pausas, profundizar en ciertos detalles, meditar, reflexionar y soñar de vez en cuando. Sin embargo, al final, a menos que uno realmente quiera escribir una obra sin un final a la vista, a menos que uno interrumpa el ritmo de la historia, se le dirige a prestar atención a la cronología y a leer, por así decirlo, la superficie de los momentos. Mientras que, en verdad, ambas dimensiones están presentes en una existencia: al mismo tiempo, estos mismos instantes se siguen, están vinculados entre sí, y en este mismo minuto, cada uno tiene su propia profundidad, ya que se refiere a todo el pasado y, al mismo tiempo, está preñado de todo el futuro. Y una novela puede sugerir esto mucho más fácilmente que una autobiografía. Uno puede demorarse una mañana, una hora o varios minutos y así darles una profundidad considerable. Entonces, en otras palabras, hay ventajas con cada uno de los dos géneros y no me gustaría estar confinada exclusivamente a uno u otro. Además, creo que no se pueden mezclar. Porque si el lector se coloca en la situación de conocimiento, de percepción, por así decir, no puede, de la misma manera, divagar y soñar. Y a veces hay escritores que han intentado hacer ambas cosas al mismo tiempo, pero me doy cuenta de que están confundiendo la vista del lector porque uno no se enfoca de la misma manera en el ámbito de la verdad que en el mundo de la fantasía. Si es necesario, se pueden colocar en una sola portada dos títulos de libros diferentes, pero esto los hace realmente dos

libros. Personalmente, prefiero, por un lado, escribir autobiografías y, por otro lado, escribir novelas, sin combinarlas.

El tercer volumen de mis memorias abarca un período de tiempo extremadamente rico en eventos históricos, en eventos públicos y también en eventos privados, ya que, precisamente por el hecho de que fui escritora, pude hacer muchos viajes, tengo numerosos encuentros y muchas oportunidades que no tuve en mi existencia anterior. Desde el punto de vista de la composición de los libros, tenía, por supuesto, ventajas, ya que me permitía hacer que el lector participara en una rica experiencia. También tenía sus desventajas porque había tantas cosas que no podía conjurar todo, y, por cierto, algunas de estas cosas ya se habían mencionado en otros libros. En consecuencia, hay un cierto desequilibrio en esta última obra. Por ejemplo, hablo muy poco del viaje a América, el cual fue muy importante para mí, ya que ya lo había comentado en *América día a día.* Viajé a China, que también fue muy importante, mientras que al mismo tiempo dedico unas sesenta páginas al viaje a Brasil, un viaje que fue muy interesante, pero no fue una experiencia tan excepcional. Simplemente me divertía hablar sobre eso, porque no lo había mencionado anteriormente. Del mismo modo, estoy lejos de haber hablado de todos los libros, de todas las películas; a veces tomé una decisión, más bien caprichosa y algo arbitraria, considerando el hecho de que ahora las cosas que encontré ya no tenían el mismo poder formativo que podrían tener. Las he tenido en mi juventud o en lo que llamé "la plenitud de la vida". Es bastante obvio que las cosas me atrajeron y me interesaron; sin embargo, nada modificó fundamentalmente mi forma de pensar o mi forma de ser. Lo que cier-

tamente tuvo más importancia que las personas encontradas, los libros leídos, las películas vistas, fueron los eventos históricos. Fue principalmente la historia la que verdaderamente ha sido la causa de los grandes cambios, incluso los internos, que pude haber sufrido porque viví la historia mucho más cerca que antes de la guerra, habiendo aprendido durante la guerra precisamente cuánto estaba vinculado a la historia, no pudiendo ahora separar mi propia aventura de la aventura colectiva. La historia era, como era de esperar, extremadamente rica, pero a veces también extremadamente dolorosa. Comenzamos con las grandes alegrías de la Liberación, en resumen, con todas las celebraciones que siguieron y que se tradujeron en las amistades más cálidas con todos los que han estado de nuestro lado. Después de eso, hubo lo que se llamó el fracaso de la Resistencia, es decir, aquellos que temporalmente se encontraron unidos por su rechazo a la Ocupación, una vez más se dividieron en dos campos; la lucha de clases fue redescubierta una vez más, y fue necesario tomar decisiones. Eso no siempre fue fácil, ya que, durante la era estalinista, uno no podía elegir la URSS con un corazón ligero, incluso si uno era, como yo, totalmente opuesto a la Alianza Occidental. Más tarde, en todo el mundo se produjo una evolución total, que resultó ser mucho más afortunada, ya que después del XX Congreso, pudimos unirnos francamente con el Este y ver en la URSS, un aliado incondicional[1]. Sin embargo, Esta alegría fue arruinada por los eventos que tuvieron lugar en la propia Francia. Hubo la guerra en In-

[1] El XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética se celebró entre el 14 y el 26 de febrero de 1956. Este Congreso fue el primero que se celebró después de la muerte de Stalin y se transformó en el punto de partida de las primeras críticas directas a la gestión del antiguo dirigente soviético (*N. del T.*)

dochina, y la guerra en Argelia, que fue mucho más cercana y mucho más dolorosa, porque estaba más cerca de casa y porque estábamos comprometidos. Esta guerra fue para mí una experiencia muy dolorosa, porque la viví principalmente como parte de un pequeño grupo de amigos, totalmente al margen de mi propio país, en contra de ella, algo que no se puede disfrutar, y fue en ese momento que me sentía como una especie de exilio en mi propio país. Ahora la guerra ha terminado. Se está abriendo una nueva era, pero la guerra fue obviamente una experiencia que me afectó profundamente y que ciertamente nunca olvidaré.

Mi experiencia como escritora*

Jean-Paul Sartre les habló sobre la literatura en general. Les dijo lo que todos los escritores tienen en común; es que para ellos se trata de comunicar "ser-en-el-mundo vivido" al dar como producto un objeto que es un universal singular: su obra[1].

Para terminar este encuentro, pensé que sería interesante elegir un ejemplo específico, y elegí el que mejor conozco, el mío. Así que voy a hablarles, según lo establecido por Jean-Paul Sartre, de mi propia empresa, de mi propia experiencia como escritora.

Esta experiencia comenzó con la contradicción de la que habló: tener todo y nada que decir. Tuve el deseo de escribir desde muy joven, a los catorce o quince años. Lo pensé por muchas razones psicológicas y familiares. El significado de este proyecto era hacer mío el mundo, mostrar mi vida como libremente recreada por mí. No me dije esto a mí misma, naturalmente, en esos términos, pero está claro que esto es lo que quería hacer. Soporté el mundo que me fue dado a veces con alegría, a menudo con rebelión o aburrimiento; quería hacerlo mío para justificarlo de alguna

* "Mon expérience d'écrivain" fue una conferencia dada en por Beauvoir en Japón el 27 de septiembre de 1966 (*N. del T.*)

[1] SARTRE, Jean-Paul. *Alrededor del 68*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1973, p. 343. En este volumen se incluyen las tres conferencias de Sartre en Tokio y Kyoto en septiembre y octubre de 1966 (*N. del T.*)

manera. Así que pensé que tenía todo para decir: el mundo entero, la vida, todo. En mis diarios juveniles, para adolescentes, a los dieciocho, diecinueve años, este leitmotiv aparece una y otra vez: lo diré todo, tengo todo que decir[2]. Eso me divertía cuando los releía, porque en ese momento sabía muy poco del mundo, y en realidad no tenía nada que decir. Me prometí decir todo y sabía muy bien que no tenía nada que decir, absolutamente nada. La prueba es que cuando terminé mis exámenes, cuando escribir se convirtió en un proyecto real y concreto, luché durante varios años. Todavía pensaba que iba a escribir, que tenía todo para decir; y cuando me encontré con hojas de papel frente a mí, tristemente me di cuenta de que no tenía nada que decir. Creo que esta tensión es compartida por todos los escritores en ciertos puntos. Hay momentos en que uno está de vacaciones y no escribe, cuando uno no tiene ganas de escribir, y eso está bien; hay momentos en que uno escribe, tiempos de fecundidad, cuando uno tiene dificultades, pero escribe, uno está ocupado en el trabajo y eso también está bien. Pero hay otros momentos con los que todo escritor está familiarizado, que se llaman tiempos de sequía, de depresión, cuando uno sigue teniendo el deseo de escribir, por lo tanto, de decir todo, pero cuando, al mismo tiempo, se siente vacío y seco. Uno no tiene nada más que decir y es una tensión muy desagradable. Esta tensión se resuelve cuando de todo o de nada surge *algo*. Es decir, en el momento en que se concibe el trabajo real. El trabajo es una forma de encarnar en algo este todo que uno quiere expresar partiendo de una nada: el vacío vertiginoso de la página en blanco. Esta síntesis se realizó por primera vez cuando escribí el primero de mis libros publicado; fue una

[2] *Cfr.* BEAUVOIR, Simone. *Cahiers de jeunesse, 1926-1930*. Paris: Gallimard, 2008 (*N. del T.*)

novela, *La invitada*. Tomó como punto de partida una experiencia psicológica concreta, ya que me había dado cuenta de una manera sorprendente del antagonismo que pone a ciertas conciencias en oposición. Anteriormente apenas había conocido nada más que amistad o indiferencia. En cuanto a las personas que no estimaba, que no me interesaban, poco me importaba que no me estimaran, que no les gustara; por eso nunca había vivido un verdadero antagonismo. Y luego sucedió que una amiga a la que quería mucho se negó de alguna manera a entrar en una verdadera comunicación; ella era algo hostil conmigo. En resumen, descubrí algo que todos saben: la conciencia del otro existe; el otro es un sujeto para sí mismo como lo soy para mí. En su mundo, soy un objeto con el que más o menos puede hacer lo que quiera y que puede considerar odioso y desagradable. Así, tuve una experiencia concreta que al principio estaba situada en un nivel psicológico. Pero mientras uno permanezca en un nivel psicológico, es decir, anecdótico, el libro no se escribe. El libro comenzó a tomar forma en mi cabeza cuando encontré la manera de pasar de esta experiencia singular a una universalidad. Me expresé como acabo de hacerlo cuando entendí que era el problema del otro, la relación con la conciencia de los demás, lo que me atormentaba. A partir de ese momento, todo lo que quedaba era crear una trama e inventar personajes y una historia, lo que permitiría que mi historia singular adquiriera una dimensión universal, de modo que todos, mientras leían mi libro, pudieran reconocer sus propias preocupaciones personales y comunicarse conmigo. Esta tarea constituye la obra artística actual. En este caso concreto, se puede ver claramente cómo de una experiencia singular pasé a una experiencia universal. Cuando logré encontrar una forma que diera esta dimensión univer-

sal a mi experiencia, entonces el libro fue concebido. A menudo he procedido de manera análoga. A veces he empezado a partir de un hecho universal de una experiencia que se ha singularizado para mí y que luego se ha convertido en el tema de una obra. A menudo la gente me ha dicho, mientras leía tal y tal libro, "Qué extraño, parece que hoy descubres que todos los hombres son mortales, que existe la conciencia del otro, que uno envejece, que es triste verlo. Las personas que uno ama mueren: estas son banalidades".

Respondo: "Sí, estas son banalidades, pero el hecho es que conocerlas como saber, como universalidad conceptualizada, es completamente diferente a experimentarlas como una vivencia personal, y singular que mantiene su dimensión singular incluso cuando la universaliza". Por lo tanto, la tarea creativa consiste en otorgar una dimensión universal a lo que se ha vivido de manera singular o en encontrar una manera de singularizar un conocimiento empobrecido conceptualmente.

Estos son casos en los que, para mí, el saber se mantiene en el nivel del conocimiento y en estos casos deseo comunicarlo en forma conceptual. Ahí es cuando escribo ensayos. No pueden considerarse exactamente como obras literarias, aunque son un poco más complicadas porque en el ensayo mismo hay un estilo, una forma de escribir y una construcción. Uno también se comunica a través de lo que se comparte y desinforma en el lenguaje. En consecuencia, sucede que ciertos ensayos pueden ser obras literarias, no todos, dependiendo del caso. En cuanto a mí, ha habido circunstancias en las que he elegido comunicar una convicción en el plano universal, en el plano del saber. Por ejemplo, en *El segundo sexo*, fui muy directa en mi exposición.

Me situé en un plano científico y antropológico sin referirme a ninguna experiencia singular y renunciando al sentimiento personal. Algunas veces se me señaló que era mucho más contundente en mis ensayos que en mis novelas, lo cual es completamente normal ya que escribo un ensayo precisamente cuando tengo convicciones claras, cuando quiero decir algo preciso que no implique ambigüedad ni contradicción para mí. En ese caso expongo mis argumentos con la claridad y universalidad que tienen en mi cabeza. Por el contrario, si quiero presentar el aspecto vivido de una experiencia, con su ambigüedad y contradicciones, con este lado inexpresable que requiere la creación de una obra literaria que debe recomponerse en el silencio, entonces, por supuesto, escribo de una forma completamente diferente. Me preocupo por enfatizar estas ambigüedades, matices y contradicciones, que son la razón misma de mi libro, que me llevan a componer no un ensayo, sino una obra literaria que debe recomponerse en el silencio[3]. Para tratar de dar este "ser-en-el-mundo vivido" del que habló Sartre, he recurrido, en general, a dos formas diferentes: primero, la novela, luego la autobiografía. Pienso, además, que volveré a la novela y luego nuevamente a la autobiografía. Esto significa que no doy preferencia a ninguna de las dos formas. Cada uno tiene sus propias ventajas y características, al mismo tiempo que sus limitaciones y dificultades. Y me gustaría tratar de examinarlos uno tras otro con ustedes.

Comencé con la novela y durante mucho tiempo me pareció un género privilegiado. Es fácil entender por qué. Se trata de descubrir un sentido; pero la vida como la vivimos día a día está cargada de elementos que uno podría llamar

[3] SARTRE, Jean-Paul. *Op. Cit*., 1973, p. 336.

sin sentido: detalles triviales, detalles contingentes; muchas cosas pasan que están simplemente presentes sin significar nada. Para derivar el significado de una experiencia, obviamente es muy conveniente distanciarse de este mundo demasiado real en el que estamos inmersos y sustituirlo por un mundo imaginario, despojado de toda su escoria, polvo e inutilidad. Escribir una novela es en cierto modo pulverizar el mundo real y sólo retener los elementos que uno podrá incluir en una recreación de un mundo imaginario: todo puede ser mucho más claro, mucho más significativo... Uno intentará construir relaciones entre los personajes, una trama, personalidades que revelen significados. Una novela es un tipo de máquina que se crea para iluminar el significado de nuestro ser en el mundo. Hay así una ventaja obvia para la novela; nos permite eliminar todo lo que es inútil en el mundo que nos rodea, para eliminar su facticidad pura.

Por otro lado, nuestra experiencia es destotalizada en el sentido que Sartre le da a esta palabra, es decir, que nunca vivimos todos los aspectos de ella al mismo tiempo[4]. Mi conciencia es siempre una superación del momento presente. Sufro, pero mi forma de sufrir ya es una forma de ponerme fuera de mi sufrimiento. Para la alegría es lo mismo. Siempre estoy a cierta distancia de lo que estoy experimentando. Siempre estoy en el futuro y, en consecuencia, nunca hay una plenitud total de los momentos que estoy viviendo. La novela puede, por el contrario, dar el significado que esto en el horizonte de mi experiencia pero que no logra encerrarla en una plenitud completa. Personalmente, una de las razones por las que he escrito es esta

[4] *Cfr*. SARTRE, Jean-Paul. *Crítica de la razón dialéctica. Tomo I*. Buenos Aires: Editorial Losada, 2004 (*N. del T*.)

insuficiencia de los momentos vividos y de la realidad que atormenta mi horizonte, que me invierte sin que pueda captarlo por completo.

Tomaré como ejemplo una experiencia que me impactó enormemente: la guerra de Argelia. Hubo momentos en que realmente viví el horror de esa guerra: cuando la gente me contaba sobre episodios especialmente terribles, en una reunión casual, a lo que llegué a través de un artículo en un periódico. En esos momentos, estaba llena de este horror al punto de no imaginar que podía pensar en otra cosa. Pero naturalmente, en el transcurso del día, tenía cosas que hacer —dormí, caminé, el clima era agradable— y lo olvidé. Y, sin embargo, el horror siempre estuvo ahí. Uno no caminaba de la misma manera, el cielo no era el mismo azul que habría sido si no hubiera sido por esta guerra. Estaba en el horizonte incluso cuando no me di cuenta de su horror. Llamaré a esto, usando la palabra de Proust, las intermitencias del corazón[5]. Ya sea en la vida privada o en la pública, uno se encuentra con estas intermitencias: las realidades que de alguna manera no están presentes están en el horizonte de nuestra experiencia; sin embargo, no se viven en su plenitud en cada instante de nuestras vidas. Hay intermitencias y también contradicciones. Soy y siempre he sido muy sensible a estas contradicciones porque tengo un gran amor por la vida y, a menudo, una gran alegría en la vida. Pero al mismo tiempo tengo un agudo sentido de la tragedia de la condición humana, de su horror en ciertos casos y del hecho de que la muerte vendrá un día para mí y para las personas que aprecio. Pero es casi impo-

[5] *Cfr.* PROUST, Marcel. *En busca del tiempo perdido. 4. Sodoma y Gomorra*. Madrid: Alianza Editorial, 1996 (*N. del T.*)

sible tener estos dos pensamientos a la vez. Cuando realmente me sorprende el amor por la vida y me siento muy feliz, no pienso ni en la muerte ni en las tragedias que existen para los demás. Si, por el contrario, estoy llena de un sentimiento trágico, ya sea personalmente o por simpatía con los demás, mi *alegría de vivir*, en ese momento, no existe. No puedo mantener ambas actitudes a la vez; es absolutamente imposible

Por el contrario, si estoy escribiendo una novela, puedo sostener muy bien estos dos temas al mismo tiempo, ya que uno sostiene varios aspectos al mismo tiempo en una sinfonía o sonata, en un contrapunto, al mezclarlos y hacer que existan juntos, haciendo que se apoyen mutuamente. Por ejemplo, esto es lo que traté de hacer en *Los mandarines*. Le di a Henri el sentido de una acción por realizar, el gusto por la vida, el gusto por el compromiso: es un hombre entre los hombres que está feliz de serlo, que quiere luchar junto a ellos. Por el contrario, le di a Anne, la protagonista femenina, un sentido de la nada, la muerte, la inutilidad de todas las cosas, la imposibilidad de alcanzar lo absoluto. El punto de vista de Anne disputa el de Henri: a menudo Anne piensa que Henri está loco por estar tan agitado por las cosas terrenales ya que uno morirá; pero a la inversa, Henri piensa que es fácil decirse a sí mismo que alguien morirá algún día, y de esa manera escapar de la acción y el compromiso. Al final no pruebo que ninguno de los dos tenga razón. Esa es la ventaja de una novela: uno puede plantear dos puntos de vista opuestos, manteniéndolos en equilibrio en este todo silencioso que es la novela terminada. No dice "actuar" ni "no actuar". No dice nada, sino que muestra todo un conjunto de dificultades, ambigüedades y contradicciones que constituyen el significado vivido

de una existencia. En una novela, para tener éxito en la interpretación de este significado vivido, uno comienza apuntando a generalidades. Al escribir *Los mandarines* me propuse describir el entorno de los intelectuales de izquierda a los que pertenecía entre 1945 y 1950 (un momento que fue muy importante para nosotros como lo fue para ustedes). Así empecé con la intención de hablar de todos ellos. Y, naturalmente, yo, que era un intelectual de izquierda, me encontré situada entre ellos. Formé parte de este grupo que estaba describiendo, con el resultado de que mi singularidad también está representada en mi narrativa. Presenté el punto de vista singular de un intelectual de izquierda sobre intelectuales de izquierda; pero tomé la generalidad como punto de partida.

Por eso, en mi opinión, una novela nunca debe ser una *novela con clave*. La gente creía, lo que más bien me molestaba, que *Los mandarines* era una novela con clave; se pensaba que yo había elegido a tales intelectuales y que los había descrito de manera anecdótica, tal como existían en su singularidad. Pero esto no es del todo cierto; eso no es una novela. Por el contrario, debe intentar, comenzando por la singularidad que está necesariamente en la raíz de la creación, encontrar la universalidad de una situación; por lo tanto, ningún personaje, ningún episodio debe ser simplemente anecdótico. Uno debe refundir, recrear. Esa es la tarea del novelista. Comienza con experiencias concretas, singulares, separadas y dispersas para recrear un mundo imaginario en el que se revela un significado.

Esto descarta que la novela tenga "claves". Si comparo ahora la novela con la autobiografía, creo que tiene una primera ventaja bastante obvia: cuando escribo mis memorias, hablo de mi vida, pero es sólo un objeto en el mundo;

el mundo se extiende mucho más allá de él. Por el conocimiento, la simpatía, la acción conjunta y la imaginación, participo en muchas vidas que no son mías y hay muchas cosas que pertenecen a mi experiencia sin constituir mi propia vida. Tengo la ventaja, cuando escribo una obra de ficción, de poder hablar de todo lo que rodea a mi vida, pero que no es mi vida: personas que he conocido, que me interesaron, que me parecieron simpáticas, cuyos problemas me fascinaron. Puedo intentar recrearlos; puedo intentar apuntar a lo universal, comenzando con una singularidad diferente a la de mi propia vida.

Una vez más, con la condición de que esta singularidad no sea anecdótica, sino más bien un vehículo de lo universal, puede servir de mediación entre el universo y yo. Para desempeñar este papel de mediador, yo misma debo estar singularmente comprometida. Quiero decir que incluso hablar de cosas que no son parte de mi propia vida, como en *Todos los hombres son mortales*, una novela de pura imaginación en la que cuento historias que sucedieron hace siglos, a personas que de una u otra forma no interesan, debo participar en la acción. En *Todos los hombres son mortales*, mi singularidad se expresa por el interés que muestro en los problemas de mis personajes, problemas que son cercanos a los míos. Si se tratara de una experiencia que no tuviera una conexión vivida con la mía, es bastante obvio que no sería capaz de darle un sentido vivido al describirla. Quiero decir, que excluyo de esta manera la novela que a veces se ha llamado la novela documental, que es una novela de estudio. Hubo un tiempo en que los escritores en los países socialistas fueron enviados deliberadamente a los campos o a las fábricas. Allí, hicieron lo que se llamó un aprendizaje. Pasaron seis meses en un pueblo chino donde los habitantes recogían té, por ejemplo, o en la URSS, seis

meses en una represa, y se esperaba que regresaran una novela que mostraba la vida de los trabajadores de la represa o de los campesinos que cultivaban té. Esas novelas nunca me interesaron porque carecían de esta dimensión esencial, que es precisamente la subjetividad del hombre que está construyendo una represa o que vive en una aldea. Los autores hablaron de ellos de una manera que era inadecuada a nivel antropológico y carecía de calidad literaria porque se eliminó toda singularidad. Si hubiesen hablado de su propia experiencia en la aldea o en la represa, de sus dificultades con los trabajadores o los campesinos, si hubiera visto sus problemas a través de su propia experiencia personal, realmente habría mostrado un universal concreto, que es mucho más interesante que un falso documental. Hay un ejemplo en su país de una gran novela en la que la conexión entre objetividad y subjetividad es admirable; es *La novela de Genji* de Murasaki Shikibu. Ella describe a la Corte de una manera que parece ser completamente objetiva, contando intrigas que no le conciernen directamente. Sin embargo, su presencia se puede sentir en todo momento, no sólo porque a veces dice muy amablemente: "Me detengo; me duele la cabeza; estoy dejando mi pincel; hoy no diré nada más", sino porque uno puede sentir que ella misma ha vivido todas estas intrigas, que tiene los mismos valores que las personas de quienes habla, los mismos matices, las mismas sutilezas de sentimientos, etc. Finalmente, como dama de la corte que está escribiendo una historia sobre la corte, está presente en todo momento. No es un libro documental, sino algo mucho más fuerte, una verdadera obra literaria en la que se expresa una singularidad a través de la universalidad, en la que la universalidad se presenta desde un punto de vista singular.

Por lo tanto, una novela no debe ser ni una clave ni un documental; además, tampoco debe ser una *novela de tesis*. Se ha mantenido a menudo que mis novelas eran novelas de tesis. Lo niego. En mi opinión, la novela de tesis contradice el significado mismo de la novela. En una novela se trata de mostrar la existencia en sus ambigüedades y contradicciones. La existencia es destotalizada, siempre inacabada, para continuar, la existencia nunca termina. Si consideramos una experiencia real, podemos hablar de ella de manera indefinida, verla desde todos los ángulos, al igual que cuando hablamos de una persona real, podemos preguntarnos de manera indefinida quién es ella y qué quiere. Una novela debe plantear los mismos enigmas. No hay que preguntarse, ¿qué quiso decir el novelista? Más bien, uno debe examinar sus personajes, diciéndose a sí mismo, "así son ellos; ellos hacen esto, hacen aquello; ¿qué pienso de todo esto?" Esto presupone que el autor no ha concluido nada. Una novela de tesis es una novela que habla, en el sentido débil de la palabra; es una novela que predica una lección: uno debe dedicarse a la comunidad, no debe ser egoísta, debe trabajar para los demás. Si eso es lo que uno tiene que decir, no hay necesidad de construir una historia complicada, un mundo imaginario, sólo hay que decirlo; debe escribir un ensayo. Uno escribe una novela para presentar en conjunto las contradicciones, dificultades y ambigüedades en el corazón de un objeto que no habla, un objeto silencioso. Así, excluimos la novela con clave, la novela documental, la novela de tesis. Uno debe construir una novela que realmente sea un objeto multifacético que nunca pueda resumirse, que no presente ninguna palabra definitiva.

Sin embargo, incluso si uno sigue estos preceptos, si trata de comunicarse a través del no conocimiento, a través

de lo vivido y no comenzando con lo universal, el hecho es que la novela, además de las ventajas mencionadas anteriormente, tiene limitaciones que vienen de estas mismas ventajas. En la novela (ya que uno elige un mundo imaginario) todas las escorias y contingencias del mundo real son eliminadas. Sí, pero la novela está escrita para comunicarnos el sentido vivido de las cosas; sin embargo, en la vida, existe esta proporción de no-sentido, de contingencia. Si la elimino de manera demasiado radical, me encuentro frente a un objeto que tendrá una relación bastante distante con la realidad, que la traicionará. Tan pronto como se produce un episodio o incluso un detalle en una novela, se coloca inmediatamente allí de manera necesaria. Si uno comienza una novela diciendo que fue una hermosa noche, inmediatamente parece importante que esta noche sea hermosa. Uno sabe que la belleza de esta noche estará relacionada con el estado de ánimo del héroe o con sus aventuras. El detalle se menciona porque el autor lo quiso deliberadamente allí; es concertado, necesario. Mientras que en la vida suceden cosas que no tienen significado, o al menos ninguna necesidad. El mayor reproche que se puede nivelar en la novela clásica es que sustituye a un mundo en el que las conexiones son flojas y ambiguas y sin necesidad, un universo en el que hay lógica, coherencia, necesidad. Este reproche de la novela clásica está hecho en particular por esa escuela de la que Sartre habló anteriormente, que en nuestro país se llama la "nueva novela" y cuyo líder es Robbe-Grillet. A menudo ha expresado en conferencias o en artículos su desconfianza en la narrativa. En su película *El año pasado en Marienbad* hay un personaje que dice con disgusto: "¡Oh, contando una historia! ..." y piensa que tan pronto como uno cuenta una historia, se aleja tanto de la verdad del mundo vivido que es completamente inútil pretender hacerlo. En su última novela, *La casa de citas*, Robbe-

Grillet construyó a propósito una historia que no significa nada; se lleva a cabo en una casa de citas en Hong Kong y, de hecho, no pasa nada. Además, en la medida en que algunas cosas todavía tienen lugar, lo que sigue en la historia las contradice. Por ejemplo, hay un personaje que muere a la mitad del libro y que está vivo al final, sin ningún intento de explicar esta inconsistencia. Para el autor, se trata de construir un objeto insignificante y totalmente incoherente, parodiando así la novela clásica que apunta a la coherencia, el significado y la necesidad. Y la escuela de la que habló Sartre hace poco, *Tel Quel*, va aún más lejos[6]. *Tel Quel* cree que la nueva novela todavía está demasiado ligada a la realidad y ahora existe una disputa entre *Tel Quel* y la nueva novela. *Tel Quel* afirma que los practicantes de la nueva novela caen en el academicismo, que Michel Butor o Nathalie Sarraute, o el propio Robbe-Grillet cuentan una gran historia. Para ellos, la novela debe ser una simple construcción de palabras, en que nada será disputado excepto el lenguaje en sí y que no significará absolutamente nada. Tales trabajos pueden tener cierto interés, especialmente en la esfera crítica, pero es bastante claro que para los autores y lectores que continúan deseando la comunicación, no proporcionan una solución satisfactoria. Tal vez es por eso por lo que se ven una cantidad tan grande de autobiografías. Son muy numerosas. Muchas personas hoy, en particular las mujeres, están escribiendo autobiografías. Tal vez sea porque uno ya no se atreve a escribir una novela clásica, ya que la generación más joven ha expuesto sus dificultades, contradicciones y fracasos. Sin em-

[6] *Tel Quel* fue una revista literaria francesa publicada entre 1960 y 1982. En ella se debatían temas de la teoría y la crítica literaria. Sus creadores y mayores impulsores fueron Philippe Sollers y Jean-Edern Hallier (*N. del T.*)

bargo, uno no quiere resignarse a no decir nada, a no comunicar nada. Entonces uno se escribe autobiografías. En cualquier caso, yo misma sé que las críticas de *Tel Quel* o la nueva novela no llevan a la autobiografía, sino a una reflexión personal sobre las insuficiencias de la novela. Me molesta que sólo se pueda mostrar el mundo de forma distorsionada, a través de diagramas que estaban sobrecargados, episodios demasiado llenos de significado. Así que pienso que, en lugar de eliminar las contingencias, la facticidad como se hace en la novela, existe un movimiento en la dirección opuesta que consiste en encontrar apoyo en la contingencia, en la facticidad. En la novela, el autor sólo se incorpora indirectamente. Por el contrario, en la autobiografía se trata de partir de la singularidad de mi vida para encontrar una generalidad, la de mi época, la del medio en el que vivo. Este objetivo de generalidad es extremadamente importante porque si sólo se escribe una colección de anécdotas, algo que no tiene ningún interés para nadie. Esta es la falla de muchas de las autobiografías que estamos viendo hoy en Francia. Lo conozco bien porque entre los manuscritos que recibo siempre hay una pila de autobiografías; las mujeres especialmente cuentan sus vidas sin comprometerse a determinar si los episodios son de algún interés para los demás. No superan la anécdota; permanecen en la facticidad de la vida cotidiana. Sus narrativas son triviales.

Para que una autobiografía sea interesante, uno debe haber tenido experiencias que afecten a un gran número de personas. Y es por esto por lo que hay un reproche que a veces me ha sido dirigido, lo cual me parece completamente injusto, aunque *a priori* pueda parecer justificado: el reproche del narcisismo. Hay personas que me han dicho que se necesita mucho narcisismo para hablar de uno

mismo en tres volúmenes gruesos. Y en verdad, si se tratara de hablar sólo de mí y de representarme, sería una empresa muy presuntuosa. Pero decidí hacerlo porque pensé que estaba en un momento de mi vida y en una época en que podía, al hablar de mí misma, hablar de otras cosas. El ¡yo" que uso en realidad es muy a menudo un "nosotros" o un "uno" que se refiere a todo mi siglo y no a mí misma. Aquí hay un ejemplo: conté cómo una noche, cuando estaba con unos amigos en un automóvil en una carretera en Provenza, de repente vimos un destello en el cielo, y cuando descubrimos que era el primer Sputnik, estábamos muy emocionados[7]. Es obvio que no tiene ninguna consecuencia que yo misma haya visto, en ese camino, en ese momento, un Sputnik. Pero creo que más adelante, cuando las personas deseen comprender lo que significó para nosotros ver ese primer Sputnik, podrán obtener una idea concreta de ello sólo leyendo los relatos detallados, individuales y singulares de las personas que lo vieron. Por lo tanto, al escribir "Yo ..." mi intención es dar testimonio de mí y de otras personas que vivieron conmigo los eventos que viví. Además, este "yo" cuando lo digo, es también el "yo" de una mujer. En esta era de transición para las mujeres, cuando están en el camino hacia la emancipación, pero aún no la han obtenido, creo que es interesante ver la vida de una mujer. El "yo" que uso es un "yo" que tiene un alcance general; se relaciona con un gran número de mujeres. Finalmente, en la medida en que yo, como todos los demás, tengo una vida singular que tiene un sabor singular distinto al de los demás, en la medida en que moriré, en la medida en que he conocido alegrías, sufrimientos,

[7] El Sputnik 1 fue el primero de varios satélites lanzados por la Unión Soviética en su programa Sputnik, la mayoría de ellos con éxito (*N. del T.*)

etc., etc., mi "Yo" abarca los problemas de la condición humana en general. Así no estoy hablando sólo de mí misma; estoy tratando de hablar sobre algo que va más allá de mi singularidad. Intento hablar de todo y, por lo tanto, escribir una obra literaria, ya que para mí se trata de crear un universal concreto y singularizado.

Hay críticos, hay personas que sostienen que, en cualquier caso, el relato de un testigo ocular no es una obra literaria. En particular, los de la escuela *Tel Quel* clasificarían a los autores de las memorias, según la distinción establecida por Barthes, no entre los escritores sino entre los autores[8]. Sostienen que la autobiografía es una comunicación a través del saber, en forma de conocimiento; uno relata eventos, cita fechas, da hechos, y por lo tanto esto no es una obra literaria. Una obra literaria debe ser una comunicación de lo inexpresable, de lo incomunicable, una comunicación a través del no-saber. Encuentro esta tesis absolutamente absurda porque nada puede ser más una experiencia de lo vivido que el testimonio dado por alguien de su vida. Decir que cualquier tipo de testimonio, en otras palabras, el relato de una experiencia vivida, se comunica a través del saber y no a través de lo vivido es obviamente una contradicción. Es muy claro que existe un grado de conocimiento en memorias y autobiografías. Cito fechas, doy nombres y me refiero a eventos reales. Pero también encontramos este grado de conocimiento en la novela; no es menos extenso en una obra de ficción. En cualquier caso, se trata de comunicar a través del conocimiento más amplio posible lo que no se puede comunicar directamente: el

[8] *Cfr.* BARTHES, Roland. "Écrivains y Écrivants" en: *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003 (*N. del T.*)

sabor de mi siglo, el sabor de mi vida, algo que es imposible de representar de manera directa. De lo contrario, sería suficiente hacer una lista cronológica de eventos y fechas; no tendría ningún sentido escribir los libros que ofrezco al público como mi autobiografía. De hecho, al componer memorias, no se trata en absoluto de descartar un dictado de algún tipo de dictáfono que uno pueda tener en la cabeza. Hay personas que se imaginan exactamente eso, personas que no tienen ni idea de lo que es escribir. Dicen: "no es tan difícil; si sólo tuviera tiempo, no haría un gran alboroto; me sentaría en mi mesa y escribiría de principio a fin lo que me ha sucedido; todo el mundo puede hacer eso". En absoluto: escribir una autobiografía es realmente recrear eventos que uno tiene detrás de uno en forma de recuerdos. Hay que devolverlos a la vida, reanimarlos, lo que requiere un trabajo verdaderamente creativo. Acabo de decir que uno tiene el pasado detrás de uno en forma de recuerdos. Pero eso se expresa mal, porque de hecho el pasado no está a nuestra disposición. Chateaubriand tenía una expresión, muy hermosa; habló del "desierto del pasado"[9]. De hecho, si uno se remonta al pasado, ve un inmenso desierto, aquí y allá, algunos objetos más o menos aislados y dispersos: imágenes vagas cuyo significado es a menudo oscuro. En realidad, se trata de construir una historia del pasado, por medio de una obra de lógica y de documentación. Hago uso de todo lo que puedo encontrar en cuanto a documentos: diarios, cartas, y también la información proporcionada por libros y por la prensa. Además, observo que para recrear el pasado uno debe recrear su propia vida, en la medida en que uno haya tenido conoci-

[9] *Cfr.* CHATEAUBRIAND, François-René. *Memorias de ultratumba*. Barcelona: Acantilado, 2004 (*N. del T.*)

miento de ello, una conciencia; pero también hay que encontrar el contexto en el que esta vida tomó forma en la medida en que uno no era consciente de ello. El grado de lo que uno desconocía es tan importante en una vida como el grado de lo que conocía. Quiero decir, por ejemplo, que entre 1929 y 1938 estaba despolitizada; me interesaba muy poco la política. Bueno, si tuviera que reescribir la segunda parte de mis memorias, *La plenitud de la vida*, pondría mucho más énfasis en esta indiferencia. Me define como un intelectual burgués francés de esa época, ya que los intelectuales franceses de la época estaban en su mayor parte despolitizados. Por lo tanto, lo que ignoraba me sitúa tan claramente como la experiencia consciente que yo misma tuve. Por lo tanto, me veo obligada a recopilar información sobre lo que ocurrió aparte de mí, en el horizonte de mi experiencia en la medida en que no lo sabía.

Además, surge un problema: ¿en qué orden voy a revelar este pasado? No elegiré el de mis recuerdos espontáneos porque es muy incierto. Podría elegirlo, pero para mí, sus caprichos no eran aceptables. Muchas otras posibilidades están disponibles. Uno puede, cuando escribe una vida, una propia o la de otro, dividirla en categorías: viajes, amistades, lecturas, trabajos. O, más caprichosamente, uno puede partir de una impresión, olor o sabor, y vagar. Hay algunas muy buenas autobiografías que se construyen de esa manera. Yo misma elegí otro orden: el orden del tiempo, porque veo la existencia como una superación constante del presente hacia el futuro. En consecuencia, para mí, la dimensión del tiempo, la dimensión histórica y práctica, es esencial. Por lo tanto, era normal para mí seguir el orden del tiempo. Pero es una elección que no está exenta de inconvenientes, como bien sé. Un crítico ha señalado que cuando se lee una autobiografía que sigue un

orden cronológico, se tiene la impresión de que el autor nunca revela nada más que preliminares: esto sucedió en tal y cual año, y es útil saberlo para comprender lo que sucederá más tarde. Todos los eventos parecen ser de importancia secundaria, no esenciales. Uno tiene la esperanza de que lo esencial estará allí en algún momento, más adelante; y entonces, de repente, uno se da cuenta de que nunca lo ha alcanzado. A veces he tenido la misma decepción al leer autobiografías y biografías; uno sigue al héroe, uno piensa que va hacia una plenitud, hacia un punto culminante de su existencia y luego, de repente, se termina. Hay algún tipo de descanso, y este momento nunca ha tenido lugar. La razón es obvia: en la vida, los momentos están separados, pero al mismo tiempo están vinculados por nuestros proyectos. En el mismo momento, conservo mi pasado y, al mismo tiempo, lo extiendo al futuro. Por lo tanto, el tiempo vivido siempre tiene tres dimensiones: es pasado, presente y futuro. Por el contrario, si estoy hablando de un proyecto antiguo y digo: "En un momento determinado decidí irme a Estados Unidos", este proyecto es antiguo, está desactualizado, superado. Es un momento muerto de mi historia; no realiza ninguna síntesis viva. La síntesis nunca se logra en la cuenta cronológica. Tal relato sólo revela momentos planos, por así decirlo, dispuestos uno junto al otro como una especie de rosario, con todo siempre presente en el presente. De esta manera, el relato traiciona el movimiento vivo de una vida. Aun así, hay una manera de dar origen a esto, sólo una. El lector, que está vivo, que vive en la carne y en el tiempo, debe prestarme su propio tiempo. Mientras lee, recuerda todo lo que ha leído hasta ese punto; cuando me ve a los veinte años, recuerda a la niña que era y al mismo tiempo se pregunta en qué clase de mujer me convertiré. Por lo tanto, me presta la profundidad de su propio tiempo y la desventaja de la que les

hablé será paliada. Pero para que esto suceda, debo captar el interés del lector; por eso mi libro debe tener una calidad literaria. Por el tono, por el estilo, por la forma en que hablo y cuento mi historia, debo encantar, ganar, conservar la libertad de los lectores; debe permanecer allí libremente escuchándome y, por su parte, realizar esta obra de creación que le pertenece. Por lo tanto, no es suficiente para exponer los momentos de mi vida uno a otro, sin ningún arte. Al contrario, debo encontrar una manera de hacerlos interesantes. Otro problema que surgirá aquí es el de la elección: entre todos los eventos que me han sucedido, muchos no tienen ningún interés y, en cualquier caso, no puedo contarlos todos; por lo tanto, estoy obligado a hacer una elección. Esta elección se guiará por el mismo principio que en una novela: extraer un significado y, por lo tanto, retener los elementos, los episodios que ayudarán a traerlo a la luz. Pero ya que quiero transmitir lo que es una vida: su sabor, su ritmo, sus giros y vueltas, y dado que, precisamente, en una vida hay muchos elementos insignificantes o triviales o contingentes, si hago una elección, si acabo con la insignificancia y la contingencia, daré una idea falsa de mi vida; todo parecerá estar cargado de significado. Este es un problema muy difícil. No creo que tenga una solución. Toda persona que escriba su autobiografía se inclinará hacia un lado o hacia el otro: el sentido o el disparate. El lector, por su parte, siempre encontrará que uno dice demasiado o demasiado poco. A veces me han criticado, y con razón, por relacionar detalles que no tienen importancia. De hecho, a veces he dado detalles intencionalmente que no tienen importancia porque uno falsifica el rostro de una vida al no subrayar su facticidad. Si comparo la autobiografía con la novela en este plano, veo que entre ellas hay una especie de brecha, hay una especie de ruptura, como dicen en ma-

temáticas entre series que nunca se encuentran. En una autobiografía, capto la facticidad de lo real, su contingencia; pero luego me arriesgo a perderme en detalles triviales, perdiendo el significado de lo vivido. Describir una experiencia vivida desprovista de significado es no decir nada.

Por otro lado, cuando escribo una novela, saco un significado, pero luego me arriesgo a hacer algo demasiado necesario y me falta la facticidad. Es un poco como la física; nos dicen que, para describir la luz, según las nuevas teorías, uno debe describirla tanto en términos de partículas como en términos de ondas. Pero si uno determina la posición de la partícula, entonces la longitud de onda es incierta; si, por el contrario, uno determina la longitud de onda, la posición de la partícula ya no se determina. Esto es algo similar. Hay que elegir. Una obra nunca podrá dar tanto el significado como la realidad al mismo tiempo.

Hay una última pregunta que me gustaría considerar y es esta: ¿Por qué la autobiografía y la novela, es decir, la comunicación a través del no-saber, son elegidas por el escritor? ¿Por qué preferir esto a la comunicación a través del conocimiento? Surge la pregunta, porque en Francia hoy existe una gran moda de las obras de documentación, antropología e historia, obras que proporcionan información sobre el plano de lo universal. Son ampliamente leídas y la mayoría de las más vendidas están en esta categoría. Entonces, la pregunta que me hago es esta: ¿es esta moda debido al estado actual de la literatura, que es como les dije, extremadamente austera y que, en general, no comunica nada? Las personas que quieren comunicarse están obligadas a buscarla en otra parte. ¿O hay un declive de la literatura en general, nuestro tiempo consideraría la literatura como inútil? Creo que la primera hipótesis es la verdadera:

se debe a que la literatura fracasa en parte en su tarea, por lo que las personas de hoy se alejan de ella y se dirigen a las obras de documentación. Pero en verdad hay algo que sólo la literatura puede dar. Cuando leo un trabajo de documentación, en un país lejano, por ejemplo, descubro una de las partes de mi universo sin abandonar este universo; permanezco en mi lugar en el mundo, en mi habitación, en un momento determinado de mi vida, de mi época, con París a mi alrededor. Intento incorporar un país desconocido en mi universo, pero no abandono este universo. Por el contrario, si leo una novela o una autobiografía o las *Confesiones* de Rousseau o Kafka o Murasaki Shikibu, sucede algo muy diferente y curioso. En la medida en que estoy cautivada, de repente ya no soy yo quien dice "Yo". Estoy en otro mundo. Claro que permanezco en mí, pero me olvido de mí misma; me identifico con el héroe de la novela o con el autor de la autobiografía; su mundo con sus valores y sus colores se convierte en mi propio mundo. Todavía vivo en el mío, pero lo dejo; hay un movimiento perpetuo de ida y vuelta que hace que el mundo de los demás se convierta en mío incluso cuando todavía estoy en mi mundo. Y no sólo eso, sino en la medida en que hay otros lectores que también leen este libro, a quienes les gusta este libro, que hacen del mundo de Proust su propio mundo, por ejemplo, me comunico con ellos a través de Proust. Estoy pensando en Proust porque es él quien dijo que la obra literaria, el mundo literario, es el espacio privilegiado de la intersubjetividad; es decir, que es el lugar donde las conciencias se comunican unas con otras, en la medida en que están separadas unas de otras. Eso es algo muy importante porque la ambigüedad de nuestra condición es que estamos unidos precisamente por lo que nos separa. Quiero decir que soy yo sólo para mí. Pero cada uno de ustedes es yo sólo para ustedes. Nuestra condición compartida es que

estamos separados radicalmente entre sí como sujetos. Tanto que Descartes puede fundamentar en la intuición del *yo* la filosofía más universal que existe. Cuando descubre por una intuición completamente singular: "Pienso, luego existo", se trata de una verdad existencial absolutamente singular que se universaliza.

Igualmente, nuestra vida tiene un sabor que es sólo nuestro; pero esto es cierto para todos; es verdad para cada uno de nosotros. Estamos solos al morir nuestra propia muerte. Nadie morirá por nosotros. Pero esto es cierto para todos. Por lo tanto, hay una generalidad en lo que es más singular en nosotros. Creo que una de las tareas del escritor es romper la separación en el punto en que somos los más separados, en el punto en que somos los más singulares. Esta es una de mis experiencias más reconfortantes e interesantes como escritora; es al hablar de lo más singular que he llegado a lo más general y que he tocado más profundamente a mis lectores. Recientemente, cuando escribí sobre la muerte de mi madre[10], recibí muchas cartas que decían: "Al hablar de la muerte de tu madre, has hablado de la muerte de mi madre, de la de mi esposa o mi esposo, y curiosamente me has ayudado a soportarlo; aunque tu libro es muy sombrío, me has ayudado". ¿Por qué? Es porque cuando uno pasa por una experiencia dolorosa, sufre de dos maneras; primero de la desgracia que te golpea; pero también del dolor que te aísla y estás separado porque eres infeliz. Si puedes escribir, el mismo acto de escribir rompe esta separación; los escritores a menudo describen experiencias dolorosas no porque creen literatura de cualquier cosa, de una manera sacrílega, como se dice a veces,

[10] *Cfr*. BEAUVOIR, Simone. *Una muerte muy dulce*. Barcelona: Edhasa, 2003 (*N. del T.*)

sino porque hablar de ellas es una forma de superar su dolor, su angustia, su sufrimiento. Y es lo mismo para las personas que leen, ya que ya no se sienten aislados en su dolor o angustia, lo soportan mejor. Por eso creo que todo lo que se dice en ocasiones, ya sea de derecha o de izquierda contra la llamada literatura "negra", es absolutamente falso. Hablar de las experiencias más personales que podemos tener como la soledad, la angustia, la muerte de las personas que amamos, nuestra propia muerte, es, por el contrario, una forma de unirnos, de ayudarnos y de hacer que el mundo sea menos sombrío. Creo que esta es una de las tareas absolutamente irreemplazables y esenciales de la literatura: ayudarnos a comunicarnos entre nosotros a través de lo que es más solitario en cada uno y mediante lo cual estamos vinculados más íntimamente entre nosotros.

Barba Azul y otros cuentos de hadas*

Las historias que estás a punto de leer fueron escritas en Francia, hace casi trescientos años, por un viejo caballero muy sabio. Llevaba una peluca blanca y se llamaba Charles Perrault. Sin embargo, él no inventó las historias. Ya eran viejas cuando las encontró, tan viejas que nadie puede saber su edad. Además, habían viajado de boca en boca tan lejos por todo el mundo —desde Irlanda a la India y por toda Europa y Asia— que nadie está seguro de dónde comenzaron. Hace mil años en China, las abuelas les contaban a sus nietos la maravillosa historia de una Cenicienta de ojos entornados que perdió una zapatilla dorada en un baile.

Cuando Perrault sumergió su pluma de ganso en tinta y puso estas historias en un papel, todos los campesinos franceses ya las conocían. Las noches de invierno en el país no eran divertidas en esos días, ni películas ni televisión, y los campesinos no podían leer porque no sabían cómo. Cuando la cena terminaba, se reunían alrededor de la chimenea. Las mujeres hilaban lana en sus ruedas giratorias, mientras que los hombres reparaban sus herramientas y

* Este texto pertenece a la introducción que escribió Beauvoir para PERRAULT, Charles. *Bluebeard and Other Fairy Tales*. New York: Macmillan, 1964 (*N. del T.*)

zuecos de madera. La única diversión que disfrutaban fue contar leyendas e historias de otros tiempos.

Una de las cosas que le gustaba a esta gente pobre era imaginar un mundo en el que las personas más importantes enfrentaran su caída. Desde el campo en el que trabajaba, el trabajador podía ver, encaramado en lo alto de la colina, el enorme y bien fortificado castillo donde habitaba su amo. Estos grandes señores eran a veces tan poderosos que podían cometer el crimen más horrible y quedar impunes.

Doscientos años antes del tiempo de Perrault, vivía un terrateniente muy rico llamado Gilles de Rais. Su hogar estaba en Bretaña. Durante un período de cinco o seis años, se sospechó que asesinó a unos trescientos niños. Pero los padres de los niños eran personas pobres, y nadie escuchaba sus quejas. En cualquier caso, tenían miedo de lo que podría pasar si Gilles de Rais se enojaba con ellos. Pero finalmente fue encarcelado, y al final confesó sus crímenes y fue ahorcado. En los distritos rurales de Bretaña, la gente que escuchaba el cuento de Barba Azul, su mismo nombre provocaba un escalofrío en las casas de los campesinos, recordaba al monstruoso Gilles de Rais. No les parecería extraño que Barba Azul lograra deshacerse de siete esposas sin ningún problema.

Innumerables historias como la de Barba Azul fueron transmitidas por la noche junto a la chimenea, de una generación a otra. Casi ninguno de ellos se encontraba en los libros, pero los viejos cuentos eran muy populares en la ciudad, incluso en la corte de los reyes. En la Francia del siglo XVII, las damas aristocráticas compusieron cuentos de hadas en cuadernos y se los leyeron a sus invitados de

salón, quienes dijeron lo agradables que eran. Pero las damas no podían inventar historias tan buenas como las historias de fuego, que habían crecido lentamente durante cientos de años, moldeadas por la tradición del país. Al igual que Cenicienta, dejada en la esquina de la chimenea mientras sus hermanas iban a fiestas, estas leyendas populares no podían ir más allá de las chozas de los campesinos.

Entonces, tal como le sucedió a Cenicienta, ocurrió un milagro. Uno de los caballeros con peluca era lo suficientemente sensato como para que Barba Azul y El gato con botas fueran mejores que los esfuerzos aburridos de las damas. También tenía una varita mágica: su pluma. Cubrió nueve cuentos antiguos con palabras mágicas, y de repente brillaron como el sol. Era una persona tímida y fingía que era su hijo quien había escrito las historias. Pero su hijo era un niño en ese momento, y seguramente es el mismo Charles Perrault a quien debemos agradecer por contar estas historias de manera tan hermosa, y por hacerlos tan amados hoy como siempre lo fueron.

Poco a poco, el libro de Perrault (él lo llamó *Cuentos de mamá ganso*) se ganó a todos. Millones de copias han sido impresas; ha sido traducido a casi todos los idiomas. La gente lo lee en todo el mundo y continuará haciéndolo. Hoy los niños y las niñas tienen bibliotecas completas de libros a su disposición, pero aún aman a Cenicienta y a El gato con botas.

Sus cuentos de hadas nos muestran que el mundo no está en absoluto tan limitado y seco como piensan algunos adultos. Se debe tener fe: las cosas que parecen imposibles pueden no serlo en absoluto. Si Cenicienta le hubiera dicho a su hada madrina que todo era una tontería, que nadie

podía ir a un baile en una calabaza, tal vez nunca hubiera tenido su coche. Si El gato con botas no hubiera confiado en su propia astucia, nunca habría convertido a su amo en un noble señor.

La esposa de Barba Azul se comporta de manera muy precipitada al elegir a un marido así y luego desobedecerlo; pero su temeridad también muestra coraje. Es más, es a través de esta joven que Barba Azul se desenmascara y la tierra se libra de él; y ella hereda su gran fortuna. Esperar, actuar; el cielo te ayudará si te ayudas a ti mismo. Este es el consejo que los cuentos de Perrault, a su manera alegre, tienen para ofrecer. Te asombrarán, te entretendrán y probablemente te asustarán un poco también; pero estoy segura de que los encontrarás encantadores. Y cuando seas mayor, sé que entre tus recuerdos más preciados estará tu primer encuentro con el temible Barba Azul, la apacible Cenicienta y ese personaje astuto, El gato con botas.

Sobre James Joyce*

Algunas veces, cuando camino por el nuevo París de fachadas recién blanqueadas donde un torrente de tráfico fluye por la calzada entre setos de vehículos parqueados, me sorprendo y me detengo para plantearme cuál era el aspecto que tenía todo esto en los tiempos de mi juventud. Ansiaba rescatar del recuerdo una imagen tan vívida como una de esas fotografías de *Votre maison*, el antes y el después de la vieja granja que se transforma en elegante villa. Ese deseo se cumplió inmediatamente cuando cayeron en mis manos las fotografías de Gisèle Freund[1] tomadas durante los años treinta. Calzadas desiertas, orillas del río plácidas; un silencio casi provinciano emana de esas imágenes en blanco y negro. Las aceras de los Campos Elíseos eran de los peatones. ¿Por qué motivo nos parece hoy tan extraña esa multitud? ¿Quizás porque todos —tanto hombres como mujeres— van tocados con sombrero?

En la *rué de l'Odéon* se respiraba la calma de un pueblo. Allí estaba la librería *La Maison des Amis des Livres*; si uno observaba con atención, podía distinguir a su propietaria,

* Este texto corresponde al prefacio que Simone de Beauvoir escribió al libro de Gisèle Freund y V. B. Carleton *James Joyce in Paris: His final years*. Harcourt, Brace & World, 1965 (*N. del T.*)

[1] Gisèle Freund (1908-2000) fue una fotógrafa francesa nacida en Alemania, autora de importantes textos sobre fotografía (*N. del T.*)

Adrienne Monnier[2], recostada en el umbral, con el pelo corto y un vestido largo y holgado.

En mis tiempos de estudiante, aquella librería significaba el fascinante mundo, tan cercano y sin embargo tan lejano, de la literatura moderna; lejano porque por aquel entonces todavía no conocía a ninguno de sus autores; y cercano porque leí con placer muchísimos de sus libros que tomaba prestados de la biblioteca de Adrienne. Incluso descubrí sus rostros en los retratos autografiados de escritores celebres que forraban las paredes. Escuchaba a escondidas cada vez que la dueña del santuario —que me intimidaba con su atuendo de monja y sus amistades sublimes— hacía referencia, de la forma más informal e íntima, a las personalidades cuyos nombres bastaban para sumirme en una especie de aturdimiento. Le decía a algún cliente, por ejemplo, que justo el día anterior había estado con Valéry o que Gide quizás no se encontraba muy bien. A otros dos escritores, Léon-Paul Fragues y Jean Prévost se les veía muy seguido departiendo con Adrienne con el más sincero cariño. Y a veces, con el corazón acelerado, de repente veía materializarse ante mí al más lejano e inaccesible de todos ellos: a James Joyce, cuyo *Ulises* había leído en francés con un asombro absoluto.

No obstante, poco tiempo después los escritores dejaron de ser sublimes figuras mitológicas, pues por fin conocí a uno de ellos: Paul Nizan, íntimo amigo de Jean-Paul Sartre. A su vez, él conocía a muchos otros escritores y pasaba horas deleitándonos con chismes de toda clase acerca de sus debilidades y flaquezas. Gide, Aragón, Jean-Richard

[2] Adrienne Monnier (1892-1955) fue una librera, editora, poeta y cronista francesa, influyente por el tejido de relaciones sociales que creó gracias a su librería *La Maison des Amis des Livres* (*N. del T.*)

Bloch, Chamson y Malraux eran algunos de los nombres a los que se refería sin reparos. Pronto nosotros también fuimos incluidos en aquella hermandad, pues habíamos empezado a escribir con paciencia y fervor.

Pese a los nubarrones que se cernían sobre Europa y el mundo, la literatura seguía siendo la refulgente estrella que guiaba nuestras vidas. La publicación en francés del monumental *Ulises* nos abrió la puerta a un nuevo mundo de escritores extranjeros: D. H. Lawrence, Virginia Woolf, los estadounidenses Hemingway, Dos Passos; Faulkner, quien cambió por completo el concepto que teníamos de lo que debía ser una novela; y Kafka, que trastocó nuestra visión del mundo en que vivíamos. Aquel era un momento excepcional para la literatura francesa, ya que, en los años treinta, muchos de los escritores que habían saltado a la palestra justo después de la Primera Guerra Mundial aún se encontraban en la cúspide de su talento artístico: hombres como Valéry, Gide, Cocteau, Giraudoux, Aragón, St.-John Perse, Claudel con su *Zapato de raso* o Breton con su *Inmaculada Concepción* y *El amor loco*. Después vinieron los principiantes reclamando atención. Giono, como un relámpago, Céline y su *Viaje al fin de la noche*, Saint-Exupéry, Malraux. En un plano menos espectacular estaban el poeta Henri Michaux (*Un tal Plume*), Raymond Queneau (*Los últimos días*) y Michel Leiris, que nos cautivó con su *Edad de hombre*.

Sin embargo, durante toda la década de los años treinta la mayor parte de los libros se escribían bajo un velo de ilusión. Los autores trataban de trascender las fronteras del tiempo siguiendo una tradición que podría calificarse de individualista, psicológica o poética. El hombre era carac-

terizado frente a su inmensa soledad o frente a las relaciones singulares que entablaba con quienes le rodeaban. Ese era el camino que todos hallábamos.

Hasta que el abrumador auge del nazismo en Alemania y la Guerra civil en España nos abrieron por fin los ojos. Un amplio grupo de intelectuales se unió para luchar contra el fascismo; tomamos conciencia de las repercusiones del momento histórico que nos había tocado vivir. Surgió una literatura comprometida, *engagée,* antes aún de que se inventara la etiqueta; una literatura que reflejaba la época y la sociedad, incluso de una forma alusiva, sobrepasando todos los límites individuales. Nizan situaba a sus protagonistas dentro de la atmósfera económica y política de sus tiempos. Saint-Exupéry delineó los contornos de una literatura de técnicos en acción en contraposición con la literatura de pura contemplación creada por sus predecesores. Malraux echó mano de experiencias de primera mano en China y España para mostrar la fatalidad humana que unía a todos los hombres en un destino común.

Sólo al mirar hacia atrás fuimos capaces de ponderar las importantes aportaciones de aquellos predecesores; su originalidad nos impresionaba y encontrábamos la riqueza compleja de sus perspectivas totalmente fascinantes.

Un día de la primavera de 1939, Giséle Freund nos invitó a la librería de Adrienne para que viéramos sus retratos proyectados a color en una pantalla. El lugar estaba abarrotado de escritores famosos. No recuerdo quienes acudieron; sin embargo, lo que ha permanecido en mi memoria es la estampa de las sillas alineadas haciendo filas, el brillo de la pantalla en la oscuridad y los rostros conocidos impregnados de un hermoso color: Giono descan-

sando en una loma con vistas a la campiña provenzal; Sartre fumando su pipa con un ligero aire melancólico y una sonrisa algo irónica apenas insinuada en las comisuras de los labios. Ante nuestros ojos iban desfilando todos los autores consagrados junto a los nuevos talentos con un futuro aún incierto. La cámara los había captado con una precisión a veces cruel: mejillas que necesitaban un afeitado, melenas despeinadas, una visión que provocó que, al salir, Sartre murmurase: "Parece que volvemos todos de la guerra".

Guerra... Pensábamos en ella a veces, pero ni en nuestros peores presagios imaginábamos que toda una época estaba a punto de llegar a su fin, que el centro mismo de nuestras vidas pronto se haría añicos. Por el contrario: ansiábamos una nueva vida, ahora que nuestra generación de escritores —al igual que los que nos precedieron— había logrado reconocimiento. En realidad, un torbellino de sangre y sombras estaba a punto de sepultar al mundo, destruyéndonos a nosotros y lo que habíamos sido, pues cuando recobramos la vida, renacidos y radicalmente diferentes, nuestro universo había cambiado totalmente.

La nuestra no fue ninguna Edad de Oro, soy la primera en admitirlo, yo que no creo en los paraísos perdidos. Fue una época en la que únicamente la pura ignorancia o quizás la mala fe nos protegió del terrible impacto de esa angustia insoportable que pudo haber sido nuestro destino. Pero conservo recuerdos ardientes de aquellos días, y no sólo porque coincidieron con mi juventud. Los años treinta, con sus contradicciones y su agitación, tuvieron un carácter extraordinario, pues encarnaron al mismo tiempo el florecimiento y el declive. El pasado todavía se reflejaba

en ellos, e incluso adoptó formas fecundas y frescas; surgían las semillas de cosechas futuras.

Al mirar hacia atrás me asombra la variedad, la fuerza, la deslumbrante abundancia que los años treinta nos dieron como escritores. Si se deja llevar por las imágenes que Gisèle Freund ha rescatado del olvido, usted también percibirá el turbador aroma de aquellos años remotos.

Amélie*

Este libro es la verdadera historia de un joven que se consume en una mina de potasa en Alsacia hace veinte años. Con una precisión fascinante, nos presenta las técnicas de un trabajo agotador y peligroso que, al menos que yo sepa, nunca ha sido descrito. Pero su valor supera, y con mucho, el de un documento simple. En un tono sombríamente apasionado, el autor reconstituye toda una experiencia humana para nosotros, la experiencia de una "polilla, de un hombre que raspa la sal a novecientos metros de profundidad". Nos cuenta su fatiga, su miedo, su resignación, su rebelión, su sufrimiento: "Un sufrimiento medible en grados centígrados, en temperatura seca, en litros de sudor perdido, en la cantidad de costras en la piel donde la potasa penetra como un ácido, como una lengua de fuego". Él entra en su noche: una oscuridad agotadora que "consume tanto la fuerza viva del hombre como sus pensamientos". Sin embargo, queda algo humano en estos individuos aniquilados, cada uno de los cuales se siente como "el hermano gemelo del otro" en las relaciones que mantienen entre sí. Henri Keller nos habla de ellos en detalle. Los evoca en sus similitudes y sus diferencias; cada uno atado a los demás en camaradería u hostilidad; cada uno encerrado en la soledad de una existencia que un accidente

* Este texto pertenece al prefacio que escribió Beauvoir para KELLER, Henri. *Amelie 1: Chronique d'un mineur de potasse*. Paris: L'Harmattan, 1976 (*N. del T.*)

trágicamente ordinario a menudo corta o mutila para siempre.

Para describirnos esta condición, Henri Keller tuvo que, al menos en parte, escapar de ella. Habiendo perfeccionado una importante innovación técnica, y convenciendo a los ingenieros para que la aceptaran, él mismo obtuvo el título de ingeniero. Aunque todavía trabaja en una mina —una mina de manganeso en el sur de Marruecos[1]— ya no es como un minero subterráneo. Pero su pasado todavía lo consume. E incluso después de veinte años, es la voz del "número 886" la que nos hace escuchar.

[1] *Cfr*. KELLER, Henri. *Azougar: Fragments de vie dans l'atlas*. Paris: L'Harmattan, 1998 (*N. del T*.)

ennegativo ediciones
Medellín
2019

Fragmentos existencialistas y otros textos

BEAUVOIR

"Una filosofía siempre es arrogante, y tiene que serlo. Esto se debe a que su razón de ser es reclamar algo excesivo: la posesión de la verdad. El existencialismo no es una excepción. Es una doctrina que pretende —como las filosofías de la antigüedad— revelar la verdadera medida del hombre y de sus valores".

Simone de Beauvoir

9 789584 875853